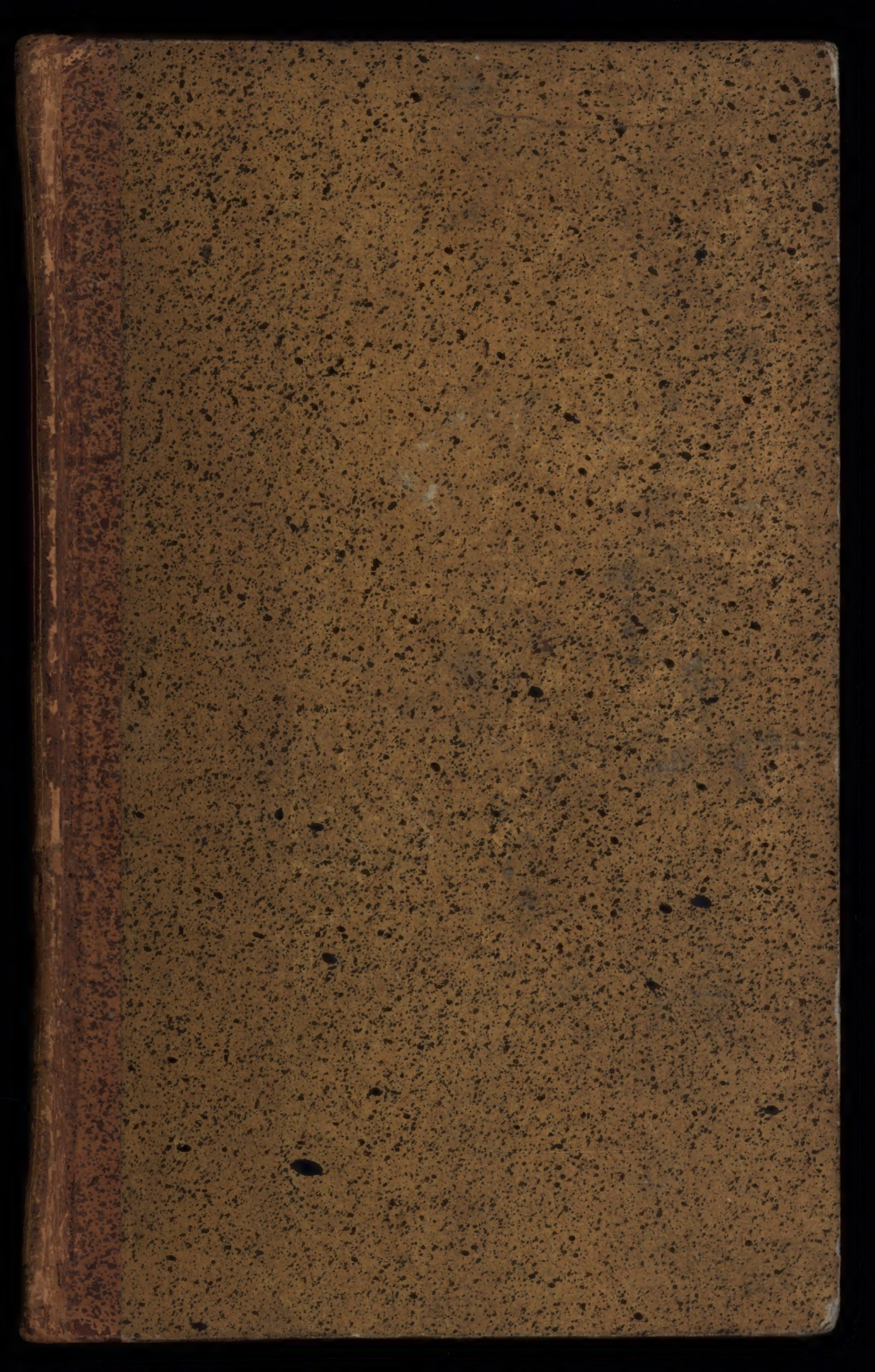


DE

L'ALLÉGORIE.

TOME SECOND.

DE L'ALLÉGORIE,

OU

TRAITÉS

SUR CETTE MATIERE;

PAR

WINCKELMANN, ADDISON, SULZER, ETC.

RECUEIL utile aux Gens de lettres, et nécessaire aux Artistes.

TOME SECOND.



A PARIS,

CHEZ H. J. JANSEN, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
RUE DES PÈRES, N°. 1195, F. G.

AN VII DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇOISE.

DIALOGUES

SUR

L'UTILITÉ DES ANCIENNES MÉDAILLES,

Et particulièrement de l'instruction que fournissent à cet égard les Poëtes grecs et latins.

PAR ADDISON.

..........Quoniam hœc ratio plerumque videtur
Tristior esse, quibus non est tractata; retroque
Volgus abhorret ab hac: volui tibi, suaviloquenti,
Carmine Pierio, rationem exponere nostram,
Et quasi Musœo dulci contingere melle;
Si tibi forte animum tali ratione tenere.....

LUCRET., lib. IV, v. 185, seq.

AVERTISSEMENT.

Nous imprimons ici l'ouvrage d'Addison sur l'utilité de l'étude des médailles. C'est moins un traité qu'une espèce d'introduction très-agréable, et une invitation très-engageante à cette étude. On nous avoit proposé d'en extraire seulement la substance, et d'en retrancher la forme du dialogue ainsi que l'extrême abondance des citations poétiques. Mais nous avons préféré de conserver cette forme qui est très-heureuse dans des mains aussi habiles que celles de ce grand littérateur. Il a voulu suivre pour une matière peu attrayante l'exemple que Platon et Cicéron ont donné pour de très-sérieuses; et il semble que le genre du dialogue, qui est

familier et qui allège le poids de l'attention continue, est mieux adapté à un sujet purement curieux, tel que les médailles, qu'aux questions graves de la philosophie politique et morale.

Parmi nous l'illustre Fénélon, homme très-ressemblant aux plus parfaits des anciens, a traité de l'éloquence en dialogue, et ce dialogue est un ouvrage immortel. La même forme a été adoptée très-heureusement par l'abbé de Châteauneuf pour exposer ce qu'on sait de positif sur la musique des anciens, et son petit ouvrage a acquis une célébrité qui s'accroît tous les jours. On pourroit citer encore quelques autres modèles, mais ils sont rares : beaucoup de dialogues contiennent trop de choses inutiles, vagues et divergentes ; et c'est dans ce genre sur-tout qu'on peut dire que nos compatriotes savent jaser de beaucoup de choses, et raisonner de fort peu.

Addison, l'un des plus heureux génies qui se soient appliqués à l'érudition agréable, étoit si plein des poëtes anciens qu'il en regorge, pour ainsi dire, et que quand il parle de géographie dans son *Voyage d'Italie*, ou de la science numismatique dans ces dialogues, tout ce qu'il a à dire se trouve dans Virgile, Stace, Claudien, Prudence, etc., en sorte qu'il n'a que l'embarras du choix. Quelquefois même il est prodigue et cite trop abondamment et trop longuement; ce qui nous a déterminés à l'abréger dans quelques endroits et à renvoyer souvent les vers au bas des pages. Nous avons cru devoir rendre compte du choix que nous avons fait de cet écrivain et de la manière dont nous avons préféré de le traduire.

Il est certain que le traducteur a pris d'assez grandes libertés dans le second dialogue. Il n'y en a aucune qu'il ne puisse justifier. Pour suivre son intention générale d'abréger, il

lui a fallu quelquefois refondre de certains morceaux ; mais il a eu soin de ne rien retrancher de ce qui est utile à l'ouvrage. De plus longs détails ne sont pas nécessaires ici.

DIALOGUES
SUR
L'UTILITÉ DES ANCIENNES MÉDAILLES.

PREMIER DIALOGUE.

CYNTHIO, Eugène et Philandre, avoient quitté le séjour de Londres pour habiter une campagne au bord de la Tamise. Ils vouloient fuir la saison brûlante et jouir de l'air frais et courant de ce beau fleuve, et des sites voisins que tant de fontaines arrosent et que décorent de si délicieux ombrages. Tous

trois avoient l'esprit orné de connoissances choisies ; leurs voyages les avoient conduits dans les contrées les plus polies de l'Europe, et ils avoient abondamment de quoi fournir à la conversation en laissant en paix l'administration publique et la réputation des particuliers. La confiance d'une amitié intime leur donnoit la liberté de discourir à leur gré, de différer d'avis en matière savante et de risquer quelque citation latine, sans passer pour pédans et sans manquer au bon usage.

Un soir qu'ils se promenoient ensemble dans les prés, on vint à parler par hasard de l'inutilité de certaines connoissances, que pourtant on appelle savantes. Ce sujet plaisoit à Cynthio : il étoit en possession de fronder tout ce qui sert plus à l'ostentation qu'à l'usage. Il préféroit le bon sens à tout, et s'amusoit quelquefois à paroître ignorant, pour se moquer des gens à prétentions savantes : peu d'hommes cependant avoient parcouru plus de terrain que lui dans les études et en avoient mieux profité. Après avoir plaisanté de deux ou trois sortes d'érudits, il tomba sur les médaillistes.

« Ces messieurs se prétendent des juges pertinens en fait de rouille, car ils en connoissent tous les degrés, toutes les nuances, tous les âges : doctement avares, ils convoitent d'amasser beaucoup de métal, mais seulement de celui qui avoit cours chez les peuples de l'antiquité : les monnoies qui portent la face des Antonin sont beaucoup plus à leur gré que celles où on voit la face des Stuart; et ils aimeroient bien mieux compter une somme en sesterces qu'en livres sterlings. On m'a parlé d'un en Italie dont le grand serment étoit : « Par la tête d'Othon. » Rien de plus plaisant que de voir un cercle de ces connoisseurs dissertant, autour d'un médailler, sur la valeur, la rareté, l'authenticité de chaque pièce. L'un tient une monnoie d'or, et après que, la loupe en main, il a bien examiné les figures et l'inscription, il vous dit gravement : « Si c'étoit du bronze, « cela seroit sans prix. » Un autre fait sonner un Pescennius-Niger et démêle avec finesse dans ce son-là quelque chose qui indique le moderne. Un troisième vous prie d'observer la toge de ce Romain, et vous demande si, en conscience, vous pouvez croire

que la manche en est taillée à la romaine. »

«J'avoue, dit Philandre, que les amateurs de médailles se sont donnés quelques ridicules qui font tort à la science dans l'esprit de ceux qui n'y sont pas bien versés. Elle a ce désavantage de commun avec toutes les études qui n'ont pas pour objet immédiat le bonheur ou l'agrément du public. On les traite sans façon d'impertinences. Rien de plus noble que les observations astronomiques; et cependant un homme paroît bien bisarre de passer sa vie parmi les nébuleuses et les planètes, et de s'attacher pendant un an à voir ce que deviendra une tache sur le disque du soleil. Plus bisarre encore paroît celui qui met une aussi grande application à de moindres objets. Quelles curieuses observations on a fait sur les araignées, les crabes, les pétoncles? il y a cependant des gens qui se mettroient à rire au titre seul de ces dissertations. Il ne faut donc pas s'étonner que la science des médailles, chargée d'une foule de détails et de connoissances assez indifférentes, toute construite, en quelque sorte, des plus minces matériaux, paroisse ridicule à ceux qui ne prennent pas la peine d'examiner.»

Eugène, qui n'avoit rien dit encore, écoutoit très-attentivement Philandre. C'étoit un homme plus attentif à plaire dans la société qu'empressé à briller. On le remarquoit moins que Cynthio, mais il inspiroit plus de confiance. « J'avoue, dit-il, que je sens en moi plus d'éloignement que de goût pour une science dont je n'ai pas même la teinture. J'ai toutefois un préjugé d'estime en sa faveur, quand je réfléchis que Philandre a bien voulu s'en occuper. » — « S'il est ainsi, dit Cynthio, je suis fort aise de l'avoir obligé à nous parler d'une science dont j'ai désiré longtems qu'on m'enseignât l'utilité. » — « Excusez, dit Philandre ; c'est moi qui vais entreprendre de vous convaincre de cette utilité que vous n'avez pas encore apperçue. Peut-être échouerai-je dans mon projet, et risquerai-je de vous inspirer encore plus de mépris pour la science numismatique. » — « Oh ! vous ne risquez rien, reprit Cynthio. Nous sommes si persuadés qu'il n'y a nul fruit à tirer de cette étude, que le pis aller pour vous est de nous laisser dans l'opinion où nous sommes ; et vous pouvez, en nous détrompant, espérer que votre parti fera quelques

conquêtes. » — « Eh bien ! répliqua Philandre, dans l'espérance qu'il fera celle de deux prosélytes distingués, je vais vous entretenir de médailles toute la soirée, à condition que vous userez de la liberté de me contredire quand vous serez d'un autre avis, ou de me questionner quand il y aura quelque difficulté à lever. » — « Je commence par en user, dit Eugène, et vous prie de m'expliquer une chose qui étonne tous les commençans comme moi. Nous devons trouver qu'il y a un peu de fantaisie à vous, lorsque vous prisez une pièce antique, à n'avoir aucun égard à la valeur intrinsèque du métal ; en sorte qu'une médaille d'argent se trouvera d'un plus grand prix qu'une d'or, et toutes deux ne vaudront pas une pièce de cuivre. » — « Voici, dit Philandre, ce que je puis vous répondre pour le médailliste et dans son langage. Il faut regarder une collection de médailles comme un trésor de connoissances, et non pas de numéraire. Ce n'est point l'or qui nous charme, mais les figures et les inscriptions dont il est orné. Une pièce antique tire sa valeur intrinsèque non du métal, mais de l'instruction qu'on y trouve. Je ne pèse point

les karats, mais j'observe la face ou le revers, et de-là il arrive qu'un as romain ou un obole passe en valeur un denier ou une drachme; et telle monnoie dont on n'eût pas donné quinze sous il y a quinze cents ans, seroit estimée cinquante écus, et peut-être cent guinées. »

« Je conclus, dit Cynthio, qu'un antiquaire ne croit estimer la vieille monnoie qu'en méprisant la nouvelle, mais avec toute votre éloquence *médaillique*, vous ne persuaderez jamais à monsieur ni à moi qu'un bon sac de guinées ne vaille mieux qu'une bourse pleine d'Othons ou de Gordiens. Toutefois pour bien en juger, faites-nous connoître les diverses utilités des monnoies antiques. »

« La première, dit Philandre, et celle qui se présente d'abord, est de nous faire connoître les figures des personnages les plus fameux. Une collection de médailles est une galerie de portraits en petit:

Concisum argentum in titulos, faciesque minutas,

dit Juvenal avec son *humour* ordinaire. On me fait voir Alexandre, César, Pompée,

Trajan, toute la suite des héros; des hommes qui se sont tellement distingués du vulgaire qu'ils semblent appartenir à une autre espèce plus qu'humaine. J'aime à chercher dans les traits de leur visage ceux de leur caractère, à voir si j'y démêlerai la hauteur, la cruauté, ou bien l'élévation d'ame, la modestie, la bonté dont on les vante dans l'histoire. On me présente des beautés fameuses, dont des volumes entiers ont célébré les attraits. Voilà leurs ajustemens et leur air : je détaille ces grâces qui charmèrent et quelquefois incendièrent les contrées. J'en retrouve même dont les noms ne furent pas conservés par l'histoire, et qui revivent sur les médailles; elles suppléent aux écrivains qui n'ont pas parlé de la femme de tel empereur, dont il a eu des enfans. Ainsi l'étude des médailles fait faire des découvertes aux savans, et sauve la mémoire de quelques personnes de l'oubli où on l'avoit laissée. »

« Nous avons là, dit Cynthio, une mince obligation aux médailles. Ce n'est pas la peine de me déranger pour apprendre un nom ou considérer des traits que la gravure seule a conservés, et qui se sont réfugiés sur quel-

que empreinte. Le digne emploi de ma mémoire ne doit pas être pour ce peuple insignifiant de personnages justement oubliés, mais pour ceux qui se sont distingués par des qualités réelles et de grandes actions. »

Philandre sourit, et sans insister dit : « Si vous n'aimez que les personnes du sexe qui ont causé du train dans le monde, les médailles vous satisferont, en offrant une foule de divinités infernales ; la liste est longue, elles ont chacune les titres et les attributs qui les distinguent. Ensuite vous trouvez les copies des statues auxquelles les nations les plus civilisées ont prodigué les adorations les plus étranges. Après cela, vous voyez des femmes d'un naturel plus doux et moins bruyant, comme l'Espérance, la Fidélité, la Constance, l'Abondance, la Pudeur, la Vertu, l'Eternité, la Justice, la Paix, la Félicité, tous les êtres allégoriques. Vous pouvez ranger dans la même classe les génies des nations, des provinces, des cités, des fleuves, des montagnes. L'invention poétique brille dans la représentation de cet univers idéal, et souvent votre pensée trouve plus à s'occuper sur le revers d'une mé-

daille que dans un poëme de Spencer. »

« Sans vous interrompre, dit Eugène, je crois que les médailles ont rendu d'assez grands services aux peintres d'histoire quand il a fallu placer dans un tableau quelqu'un de ces êtres qui n'existent que dans l'imagination et dans les airs, quand il a fallu saisir des traits et une carnation pour une vertu morale, donner à une passion un ajustement séant à sa taille. »

« L'observation est vraie, dit Philandre, aussi les peintres n'ont pas peu contribué à mettre l'étude des médailles en vogue. Sans multiplier ici les noms, Carrache a malheureusement trouvé dans les *Spintriæ* de Tibère, des postures pour l'*Aretin*. Raphaël avoit étudié à fond le dessin des gravures antiques. Patin assure que le Brun a fait de même. On sait que Rubens avoit un très-beau cabinet de médailles. Je ne quitterai pas ce chapitre sans vous dire que l'on trouve sur les médailles les noms et les effigies, non-seulement des empereurs, rois, consuls, proconsuls, préteurs, et semblables gens d'importance, mais quelquefois d'un poëte ou de quelque vainqueur des jeux olympiques. »

« L'heureux tems! s'écria Cynthio, que les siècles où l'on conquéroit l'immortalité à si bon compte. Moorfields auroit fourni aux Grecs assemblés bon nombre de héros qui ne gagnent aujourd'hui à la course ou à la lutte qu'une ceinture ou un chapeau, et dont alors la face eût occupé le champ d'une médaille. C'étoit donc-là ces sages anciens! qui faisoient plus de cas des forces de Milon que de la poésie d'Homère, et qui fêtoient et honoroient très-foiblement Pindare, en comparaison des jockeys que Pindare a chantés. »

Suivant toujours cette raillerie il plaisanta sur le nombreux peuple qui figure sur les médailles. Empereurs et *emperières* (1); gens de tout âge, hommes et enfans; gens de tout métier, dieux et athlètes, et de plus les êtres allégoriques qui viennent tout exprès sur des médailles représenter nos passions, nos vertus et nos vices. Je n'aurois jamais cru rencontrer tant de monde dans un cabinet.

Philandre, ayant laissé couler ce torrent de plaisanterie, reprit son sujet sous un aspect voisin du premier, et parla de l'avantage que présentent les médailles de connoi-

(1) Terme de Rabelais.

tre les vêtemens des anciens peuples, et les variations de leurs goûts successifs en fait d'ajustemens et de coëffures. »

Mais Cynthio se récria encore que de pareilles connoissances étoient plus propres à former un érudit qu'un sage, et n'occupoient agréablement ni l'imagination ni la pensée.

« Je sais, dit-il, qu'il y a des critiques sourcilleux qui traitent un auteur avec le plus effroyable mépris s'il a imaginé que les vieux Romains portoient une ceinture, ou s'il a donné des manches à la *toge* avant la décadence de l'empire. On me feroit grand plaisir de me montrer l'importance d'une pareille littérature, et qu'il y ait plus de mérite à écrire sur la *bulla* et la *prétexte*, que sur les bavettes et les manches pendantes. La différence est que celles-ci occupent les couturières, et celles-là de grands savams. Un antiquaire seroit confus d'avoir à nommer une cornette ou un peignoir, une jupe ou un manteau; mais il parlera avec la dignité d'un père de l'église sur la *vitta* et le *peplus*, la *stola* et l'*instita*. Ce ton solemnel, ces graves dissertations apprêteroient bien à rire à un ancien Romain à qui Dieu

permettroit de revenir les entendre. Figurez-vous dans mille ans d'ici un écrivain qui écriroit un *in-folio sur les chausses des anciens Bretons, sur la fraise et le tour de gorge, de l'opinion des vrais savans sur le nœud d'épaule, sur une erreur qui a échappé à l'un en parlant du surtout, etc.* »

« J'avoue, dit Eugène en l'interrompant, que chacun de ces détails est de peu d'importance, mais que cependant ils sont quelquefois utiles, puisque sans eux il y a de certains passages des anciens qu'on ne parviendroit pas à comprendre. Il est vrai que c'est une triste condition pour y arriver. Mais enfin, n'y auroit-il pas moyen de former une espèce de garde-robe antique où l'on verroit la *toge* et la *tunique*, la *chlamys* et la *trabea*, en un mot toutes les formes d'habits et d'ajustemens dont il est question dans les auteurs grecs et romains : on comprendroit les objets d'un regard, et on s'épargneroit d'ennuyeuses lectures. »

« Le projet seroit bien conçu, dit Philandre, si l'on pouvoit travailler d'après quelques modèles. Mais Sigonius, par exemple, vous décrit la *vestis trabeata* d'une certaine

manière, Scaliger d'une autre, et Dacier dit qu'ils se trompent tous deux. »

« Vous nommez-là, dit Cynthio, trois tailleurs sans doute; car je ne soupçonne pas qu'entre gens de lettres on dispute sur de pareils objets. N'est-ce pas comme si aujourd'hui le monde savant se partageoit sur la forme d'un haut-de-chausse à la moderne. »

« Cependant, dit Eugène, les *gens en us* se mal-mènent par fois à aussi bon marché. Il y auroit un moyen sans doute quand la forme d'un vêtement est contestée. C'est d'essayer de plusieurs façons les plus probables; il n'en couteroit que de l'étoffe. Je demande à agrandir mon projet. Au bout de la galerie qui contiendroit les habits, j'en ajoute une pour les armures. Vous y verriez le *pilum* des Romains, et leur bouclier, les aigles, les enseignes, les casques, le belier à battre les murs, les trophées, en un mot tout ce qu'on auroit assemblé à Rome dans les salles d'un arsenal.

« Il me faut encore une pièce; c'est une espèce de sacristie où l'on verroit des autels, des images des dieux, l'appareil des sacrifices, tous les instrumens et ustensiles qui

y appartenoient. Pour ne pas vous ennuyer, je place dans un magasin toutes sortes d'antiquailles; en sorte que vous en apprendrez plus en regardant pendant un après-midi, qu'en lisant des *in folio* pendant une année. Cela abrégeroit l'étude très-étendue des antiquités, et décoreroit mieux les salles d'une maison d'instruction que les côtes de baleine, et les peaux de crocodile qu'on y voit suspendues. »

« Vous auriez de la peine, dit Cynthio, à faire agréer votre projet à des savans. Ils vous diroient que des objets de cette importance ne se considèrent pas dans un magasin; qu'il faut pour les bien connoître les aller chercher dans l'étude des auteurs classiques, dans les sources. Dites moi la pauvre figure que fera dans la république des lettres un homme qui sera obligé de recourir à votre garde-robe antique pour savoir à quoi s'en tenir *in re vestiaria;* un homme qui a lu Végèce fera grand cas apparemment de votre *arsenal romain?* »

«En attendant que votre magasin soit construit, dit Philandre, je vous en montre un tout fait et tout arrangé sur les médailles,

qui contient tout ce que vous distribuez en je ne sais combien de pièces, votre vestiaire, votre arsenal, votre chapelle d'idoles, et de plus la représentation des divers instrumens de musique, de mathématique, de mécanique. On orneroit toute une galerie des dessins instructifs que vous trouvez sur des médailles. Parmi beaucoup d'autres objets, on y retrouve une foule d'anciens usages, tels que sacrifices, triomphes, congiaria, allocutions, courses, lectisternium, je ne sais combien de noms perdus sans cela et de cérémonies dont la notion n'a pu être puisée ailleurs. On y trouve un autre point d'antiquité, qui est la manière dont les anciens Romains ortographioient les mots.» — «C'est un grand point en effet dit Cynthio : vous y apprendrez que *Felix* n'est jamais écrit avec la diphtongue *œ*, que du tems d'Auguste on écrivoit *Civis* où nous écrivons *Cives*, et telles autres instructions qui ne sont pas indifférentes.»

«Voici, reprit Philandre, une utilité plus considérable. Il est certain que les médailles jettent bien du jour sur l'histoire en confirmant certains passages anciens, ou en fixant

leur leçon qui étoit contestée, ou en suppléant à des omissions fâcheuses. Il y a tel cas où une suite de médailles forme un corps d'histoire. La meilleure manière de perpétuer le souvenir des grands événemens c'étoit assurement d'exécuter ainsi la vie d'un grand prince, et de frapper sur le métal chacun de ses exploits les plus dignes de mémoire; c'étoit, en quelque sorte, dévancer l'art de l'imprimerie que les âges suivans devoient inventer. C'est par ce moyen que le célèbre Vaillant a débrouillée une histoire dont on auroit désespéré avant lui : d'un petit nombre de médailles il a tiré la chronique des rois de Syrie. De pareilles annales ont sur-tout l'avantage d'être courtes; elles expédient une histoire, et en vingt ou trente traits de gravure vous présentent la substance de tout un livre. Il n'y a point d'abrégés qui vaillent cela, et d'un coup-d'œil vous voyez ce qu'ont peine à raconter cent pages.

« Un autre mérite des médailles est qu'en perpétuant les événemens mémorables, elles en fixent la date ou du moins l'année. Chaque exploit est rapporté à son tems : chaque empereur a la suite de ses années mar-

quée par celle de ses médailles. Les historiens ne s'assujettissent pas à la chronologie; quelquefois en voulant le faire ils l'embrouillent ou se partagent d'avis sur les diverses périodes. En pareil cas n'est-il pas bien plus sûr de s'en rapporter à une médaille qu'à des auteurs, et d'en appeler non à Suétone ou à Vopiscus, mais à l'empereur lui-même ou au sénat romain tout entier qui a rendu un *senatus-consulte.* »

« Vous me présentez, dit Cynthio, un très-bel usage de la science; mais si je considère les sujets que traitent vos chronologistes, je vois que ce n'est point celui qu'ils en font. Par exemple, qu'importe au monde qu'un éléphant de telle taille ait paru dans l'amphithéâtre en la seconde année de Domitien ou seulement dans la troisième? Suis-je plus avancé dans mes connoissances quand on m'a prouvé que Trajan étoit dans la cinquième année de son tribunat lorsqu'il donna le spectacle d'une course, ou celui d'un combat de taureaux? Et cependant je vois qu'un homme quand il a fixé ces importantes époques prétend un rang distingué dans la république des lettres, et se donne au public

pour un savant d'une grande lecture et d'une profonde érudition. »

« Il faut toujours, dit Eugène, permettre aux hommes très-habiles de tirer parti des plus petits sujets : c'est une chasse en se promenant où l'on s'amuse avec son fusil, sans qu'on prétende déployer toute sa vigueur. Mais, ajouta-t-il en s'adressant à Philandre, il y a une chose que les médaillistes ne comptent pas toujours parmi leurs avantages, et qui en est un réel à mes yeux ; c'est que les médailles abrègent beaucoup le travail de la mémoire ; car c'est un travail pour moi, par exemple, de bien retenir les noms de la suite des empereurs, et de me rappeler au besoin les époques de leur histoire ; et je vois qu'à vos médaillistes il suffit de nommer un empereur, ils nous diront aussi-tôt son âge, sa famille, sa vie : on se rappelle la date de son élévation dès qu'on regarde où il est placé dans le cabinet ; et à l'inspection du tiroir qui lui fut destiné, on a dans l'instant l'abrégé de tout ce qui le concerne. »

« Je vous remercie, dit Philandre, vous venez à mon secours, et je n'aurois peut-être pas songé à cette observation. Mais je vais

vous en rappeler une qui ne vous aura pas échappé quand vous étiez à Rome. Les *Ciceroni* m'étonnèrent, du moins le mien, tant il étoit au fait des bustes, des statues et de tout ce grand peuple de l'antiquité. Il n'y avoit empereur ou impératrice dont il ne connut les traits; et il étoit rarement sans quelque médaille dans sa poche, où il ne manquoit pas de vous faire appercevoir le même visage que sur le marbre. Il vous faisoit reconnoître Commode sous son déguisement en Hercule, et l'impératrice Livie sous les attributs de Cérès. Un buste avoit beau être défiguré, il y retrouvoit toujours quelque marque sûre, et donnoit le mot de l'énigme. Un diadême placé d'une certaine manière indiquoit la tête de Zénobie; il distinquoit les deux Faustine par la différence de leur coëffure. »

« Ah! monsieur, dit Cynthio, les habiles gens! ils n'étoient pas embarrassés pour mieux encore; ils vous auroient dit les nom, surnom, qualités d'un personnage en marbre qui a perdu son nez et ses oreilles; pour peu qu'il en restât la moitié, ils reconnoissoient sur-le-champ à qui elle appartenoit.

Pour moi, j'avoue que pour ne pas paroître ignorant, je respectois leur fantaisie, et leur laissois le plaisir de créer des empereurs et de les marier. »

« Quand ces découvertes sont réelles, dit Philandre, ce sont pourtant les médailles qui le prouvent. On pourroit d'après elles rébâtir une partie de l'ancienne Rome; car elles ont conservé les plans de beaucoup d'édifices importans. Je connois parmi nos compatriotes un homme d'esprit très-instruit en architecture, qui veut publier une histoire de cet art, de ses progrès, de sa décadence, prouvée par les médailles. Il m'a dit que sur celles qui sont le mieux conservées les divers ordres sont figurés délicatement et dans des proportions très-exactes. Vous y trouvez la copie de tel port, ou de tel arc de triomphe dont il n'y a plus le moindre vestige sur le terrain. Vous y voyez l'élévation de tel temple qui a disparu depuis bien des siècles, ainsi que la divinité qu'on y adoroit. D'anciens édifices dont on n'a plus que les ruines et les fondations, sont assez bien figurés sur le métal pour qu'on puisse retrouver leur architecture. Les mains des Goths et des Vandales

n'ont pu démolir de semblables bâtimens ; la pierre et le marbre n'en égaleront point la durée ; ils ne périront peut-être qu'avec l'univers : ce sont de vrais monumens de bronze devant qui les siècles s'écoulent sans les entamer :

Quod non imber edax non aquilo impotens
Possit diruere, aut innumerabilis
Annorum series, et fuga temporum. »

« Voilà, dit Cynthio, bien du fracas poétique pour quelques morceaux de vieux cuivre. Je crains seulement que la rouille ne s'attache malignement à vos édifices, et n'y fasse le tort que n'ont pu faire les barbares. »

« Je vous appréterois à rire, reprit Philandre, si j'entreprenois une dissertation savante sur les diverses espèces de rouille. Je ne me refuserai pourtant pas à vous dire qu'il y en a de deux ou trois espèces qui plaisent infiniment aux yeux d'un antiquaire, parce qu'elles conservent le métal et y font l'effet du meilleur vernis imaginable. Un médailliste exercé n'est pas plus embarrassé de la rouille que d'autre chose : il vous retrouvera un temple ou un arc de triomphe sous une

crasse verte et épaisse, et avec un instrument de graveur, manié légérement, il le fera revenir dans toute sa magnificence et sa splendeur. J'ai vu un empereur, tout à fait caché sous une croute sale et écumeuse, après deux ou trois jours de soin et de recurage, reparoître avec tous ses titres aussi brillant et aussi frais qu'en sortant des mains de son monnoyeur. »

« Je suis fâché, dit Eugène, de n'avoir pas su qu'on tiroit ce parti des médailles ; j'aurois pris plus de goût peut-être pour les antiquités, et ma mémoire eût conservé distinctement des édifices dont je ne me rappelle que confusement les ruines. »

« Quant à moi, dit Cynthio, je trouve que Rome contient assez de bonne architecture moderne pour occuper la curiosité d'un honnête homme. Je n'eus jamais de goût pour les vieilles briques, et je n'irai pas me fatiguer autour des ruines du palais d'Auguste quand je puis voir le Vatican, la villa Borghèse et le palais Farnèse en bon état. J'avoue que je m'exprime ici en ignorant fieffé. Il est telle compagnie où je prendrois peut-être un autre ton... celui d'un amateur passionné qui à

la vue de Saint-Pierre de Rome s'extasie de préférence sur les restes du temple d'Apollon. Je me rappelle mon Cicérone, qui, nous ayant retenu toute une journée à regarder je ne sais quelle autre ruine, nous conduisit enfin à la Rotonde, et nous dit : C'est ici la plus précieuse antiquité d'Italie, encore qu'elle soit si entière. »

« Il n'y a pas long tems, dit Philandre, que parmi nous une imagination pareille s'empara de quelques amateurs de médailles. Ils ne recueilloient que celles que le tems et la rouille ont à moitié détruites, et ce qu'ils aimoient le mieux au monde étoit une pièce qui avoit passé par les mains des rogneurs de l'ancienne Rome. J'ai lu un écrivain que je soupçonne de ce goût-là : il compare une médaille fruste à un drapeau déchiré dont on aime à voir pendre les lambeaux. Mais revenons à notre sujet. De même qu'on voit sur les médailles le plan de certains édifices qui n'existent plus, on y voit aussi la représentation de certaines statues qu'on a perdues. On y reconnoît des sujets évidemment dessinés d'après les anciennes figures, et il ne faut pas douter qu'on n'en eût des-

siné bon nombre dont nous n'avons pas le moindre soupçon. L'Hercule Farnèse, la Vénus de Médicis, l'Apollon du Belvédère, le fameux Marc Aurèle sur son cheval (1), sont peut-être les quatre plus belles statues qui existent, dont on sait que la découverte date des tems modernes. Avant qu'on les retrouvât on ne se doutoit pas qu'on en avoit quantité de copies que l'on voyoit tous les jours sur une foule de médailles et de pierres gravées où on les reconnoît distinctement.

« Il n'y a pas à demander, je crois, si la même réflexion a lieu par rapport aux anciennes peintures; car je ne fais pas de doute que si nous connoissions aussi bien la main d'Apelle ou celle de Protogène, que celles du Titien et de Van Dyk, nous ne puissions les reconnoître, principalement dans divers *in-*

(1) M. Falconet n'auroit pas approuvé le langage d'Addison sur la statue de Marc Aurèle : on sait qu'il est inexorable envers les gens de lettres qui ont parlé des arts, Pline, Cicéron, Winckelmann. M. Falconet a écrit incontestablement avec trop de rigueur; mais sa critique du cheval de Marc Aurèle mérite d'être lue et méditée. Un style âcre n'empêche pas toujours qu'un critique ait raison.

tagli et médailles grecques. Ici je pourrois faire un grand étalage, dont je m'abstiendrai, pour ne pas imiter ceux qui trouvent universellement tou tes les instructions sur les arts et les sciences dans l'étude des médailles. Je vous dirai toutefois, d'après des gens qui ont parfaitement étudié les loix civiles et les médailles, que ces deux sciences s'éclaircissent quelquefois l'une par l'autre ; que la géographie ancienne trouve aussi quelquefois dans les médailles de quoi suppléer au défaut de cartes ; mais, quand on n'y trouve pas de ces instructions importantes, on en rencontre d'autres qui sont agréables à recueillir. Je n'irai pas vous dire que sans les médailles on n'auroit jamais su quel empereur a le premier porté une barbe ou des étriers. Vous auriez sujet de rire à mes dépens. Mais il y a une infinité de misères semblables qui amusent la curiosité, sans peut-être accroître beaucoup les connoissances. On apprend en passant de quelle manière tel empereur aimoit à s'ajuster, quels titres lui plaisoient davantage, quelle espèce de flatterie il accueilloit plus ouvertement, quels honneurs il accordoit à ses enfans, à ses épouses, à ses

prédécesseurs, à ses amis, à ses collègues. Tout cela se rencontre particulièrement, et quelquefois uniquement sur les médailles et satisfait ce goût de recherches qui est si naturel à l'esprit humain. »

« Je me rends, dit Cynthio ; vous me faites découvrir dans cette étude de grands et même d'étonnans avantages. C'est de ce soir que je date pour reconnoître que les médailles sont plus intéressantes que les jettons qui servent à faire un compte ou à marquer le jeu. »

« Il y a quelque chose encore, dit Philandre, à ajouter en leur faveur, et qui vous les fera estimer de plus en plus. Personne, que je sache, n'a encore saisi cet aspect, ou si quelque antiquaire l'a indiqué, ce n'a été qu'en courant, sans en appercevoir lui-même toute la fertilité, l'étendue, la richesse. Pour ne pas vous tenir en suspens, je crois qu'il y a entre les antiques et la poésie, entre un médailliste et le critique, beaucoup plus d'affinités, des points de contact beaucoup plus intimes qu'on ne l'imagine. Une médaille éclaircit quelquefois un ancien passage ; les vers d'un poëte vous expliquent la composition d'un artiste. Je crains d'être trop long

sur ce chapitre, après avoir peut-être déja fatigué votre attention. »

« Au contraire, dit Eugène, nous vous sommons de vos engagemens, et vous prions de suivre cet entretien, sur-tout à présent que vous pouvez être sûr de traiter un sujet très-agréable à Cynthio, car il aime passionnement les poëtes anciens et il les possède. Seulement je vous conjure de ne pas charger l'éloge, de ne pas attribuer aux médailles plus de mérite qu'elles n'en comportent. C'est assez l'usage des amateurs attitrés de quelque science de vouloir qu'elle renferme toutes les autres. Si vous écoutez Vitruve, il voudra vous prouver qu'un bon architecte possède l'histoire, la morale, l'astronomie, la musique, l'histoire naturelle et la jurisprudence. Vous ne croyez pas cela positivement? » — « Certes, dit Cynthio, ce n'étoit pas l'avis de Martial, lorsqu'il dit à un père : *Si votre fils vous semble un esprit lourd, faites-en un huissier priseur ou un architecte.* Il classe les deux professions ensemble.

Duri si puer ingeni videtur
Præconem facias vel architectum.

A cette occasion, si vous voulez voir par un exemple assez plaisant jusqu'où va l'imagination d'un enthousiaste, je le rencontre dans un discours très-vanté sur le sujet que nous traitons en ce moment, sur la poésie des anciens.

« J'ai remarqué, dit l'auteur (hélas! c'est Vossius, parlant de rythme et de la propension de tous les hommes pour le nombre et l'harmonie) : *J'ai remarqué que mon perruquier me coëffoit quelquefois en dactyles ou en spondées, une longue boucle et deux breves, ou bien deux longues de suite; quelquefois il se jetoit dans le pirrhique ou l'anapeste, etc.* Vous riez de cette extravagance; pour moi, je ne suis pas plus surpris de rencontrer la prosodie dans une frisure qu'une pièce de vers dans un dessin de médaille. »

« Avant de prétendre subjuguer votre foi, dit Philandre, je vous ferai un aveu; c'est que chez les médaillistes, comme ailleurs, il y a des gens assez imaginaires. Par exemple, ils chercheront du mystère à chaque pointe du trident de Neptune; ils paroîtront consternés du grand génie des anciens

qui ont donné un triple dard à la foudre, pour exprimer sans doute le triple effet de percer, de brûler, de fondre. J'ai vu un long discours sur la figure et la nature de la corne, au sujet de la corne d'abondance, pour prouver que l'imagination humaine ne peut aller plus loin pour l'emblême de l'abondance. Il y a des auteurs qui, ne pouvant s'arrêter à ce qu'on voit, vont toujours chercher quelque explication au-delà, et trouvent qu'une conjecture est vulgaire quand elle est naturelle. Quoi de plus heureux pour figurer la beauté et l'union des trois Grâces que ces trois sœurs nues qui se tiennent par la main et forment une sorte de danse. Elles sont ainsi représentées sur toutes les pierres, les médailles, les bas-reliefs antiques, et je ne doute pas qu'Horace ne fasse allusion à ce qu'il y avoit vu cent fois lorsqu'il dit :

. . . . *Gratia*
Nudis juncta sororibus
. . . *Segnesque nodum solvere Gratiæ.*

C'est le même tableau, des sœurs nues, se tenant par la main et dansant ensemble.

« Cela ne suffit pas à certains médaillistes;

ils s'extasient de nouveau sur la sagesse des anciens qui savoient sous les plus riants emblêmes cacher les instructions les plus morales. Ce joli tableau, vous disent-ils, est un traité de la reconnoissance plus instructif que le long écrit de Sénéque *de Beneficiis*. Trois choses sont signifiées par ces trois sœurs: 1°. faire attention à l'acte de courtoisie; 2°. la manière d'y répondre de la part de celui qui la reçoit; 3°. l'obligation qu'il contracte de la reconnoître. Elles se tiennent par la main, ainsi sont enchaînés ces trois devoirs; elles sont nues, ainsi la reconnoissance se montre franchement et à découvert; elles dansent gaiement, ainsi est toujours disposé le cœur reconnoissant. Belles imaginations pourroit dire Lucrèce, auxquelles il ne manque que le bons sens! »

Quæ bene et eximie quanquam disposta ferantur,
Sunt longè tamen a verâ ratione repulsa.»

« Il est facile, dit Eugène, de rêver de ces sublimités auxquelles l'artiste ne pensa jamais en traçant son dessin. J'ose assurer que ceux qui les ont imaginées en auroient trouvé d'autres tout aussi belles, si les Grâces avoient

été au nombre de quatre, ou si elles ne s'étoient pas tenues par la main, ou si elles avoient été vêtues de la tête aux pieds. »

« Fort bien, reprit Philandre, mais je conclus que le poëte s'aidoit de l'artiste quand il rendoit la même pensée avec des mots que celui-ci avec le pinceau, l'ébauchoir ou le burin. La même allégorie peut être exécutée en peinture ou dans une description Quand je compare ensuite les vers avec une médaille, je retrouve la même image tracée par des mains différentes, et des moyens divers : et je compare deux talens du même tems et de la même force. Cette méthode risque moins de m'égarer que les allusions d'un rêveur qui appelle ANTIQUITÉ tout ce qu'il pense, et laisse-là ce que les anciens ont réellement dit, pour leur prêter ce qu'il imagine. Je vais vous en donner un exemple frappant. Je trouve une médaille d'empereur dont le revers porte un bouclier accompagné de ces deux lettres S. C., qui annoncent que le sénat a voulu honorer le prince. Que signifie ce bouclier? Je trouve dans les anciens poëtes que le bouclier est une métaphore usitée pour signifier la protection et la défense. J'ap-

prends même que les anciens Romains appelèrent leur sage dictateur Fabius le *bouclier de Rome*, parce qu'il l'avoit préservée d'Annibal. Je conclus que le sénat a voulu appliquer à l'empereur cette expression flatteuse. A présent appelez un de ces mystiques antiquaires ; il vous dira que le bouclier étant une arme destinée à nous garantir des atteintes, désigne que l'empereur est à l'épreuve des atteintes de la fortune et du vice. En second lieu, la forme du bouclier est ronde, emblême de perfection au dire d'Aristote, qui dit que le cercle est la figure la plus parfaite. En troisième lieu, cette figure étant encore l'emblême de l'éternité, qui n'a ni commencement ni fin, annonce que l'empereur a acquis une éternelle réputation, que la gloire de ses exploits est immortelle. Après cela, je ne sais si la convexité du bouclier ne couvre pas aussi quelque mystère ; si chaque relief et chaque fleuron n'en contient pas quelque autre. Mais je reviens à dire que la poésie étant une représentation des objets (1), ainsi que la peinture ou la

(1) *Poema est pictura loquax.*

sculpture, ces trois arts peuvent s'emprunter des images, s'expliquer et se commenter mutuellement.»

«Je comprends fort bien, dit Eugène, par tout ce que vous nous avez dit, que lorsqu'une médaille porte un emblême ou quelque être allégorique et moral, les poëtes peuvent m'aider à l'expliquer. Mais en est-il de même quand elle représente quelque chose ou quelque personnage d'une nature plus réelle?» — «Dans ce cas encore, répondit Philandre, vous trouvez plus de secours chez les écrivains en vers que chez ceux en prose. Les descriptions du poëte sont d'ordinaire plus étendues, son récit plus orné de circonstances, son expression plus animée; en sorte qu'un mot quelquefois devient comme une ouverture qui éclaire des points d'antiquité assez obscurs.»

«Je me représente, dit Cynthio, certains antiquaires en quête pour chercher de ces ouvertures. Rien de plus plaisant que leur manière de lire les poëtes grecs et latins. N'allez pas croire qu'ils s'arrêtent à la pensée, aux beautés d'expression; ils vont droit à ce qu'ils estiment, l'érudition. Un savant parcourra Vir-

gile tout entier pour y découvrir quelque mot appartenant à la description du *rostrum*, et trouve qu'Homère est un grand poëte d'avoir dit en détail comment on faisoit un sceptre. Il est assez bisarre de voir comme toute sorte de lecteurs trouve son compte dans les vieux poëtes. Depuis l'homme d'un grand talent littéraire jusqu'à l'alchymiste et au diseur de bonne aventure, chacun trouve les secrets de son art dans Homère et Virgile. »

« Ce préjugé, dit Eugène, date de bien des siècles. Lisez le discours de Plutarque, et vous verrez que l'*Iliade*, contient l'encyclopédie de tous les arts ; que Thales et Pythagore y ont pris toutes leurs idées philosophiques. On n'imagine pas toute la peine qu'il se donne pour prouver qu'Homère a connu toutes les figures de rhétorique avant qu'on les inventât..... »

« Je ne doute pas, dit Philandre, si Homère pouvoit lire ce traité de Plutarque, qu'il n'éprouvât le même étonnement que M. Jourdain lorsqu'il apprend qu'*il a fait toute sa vie de la prose sans le savoir*. Mais pour achever le sujet que vous m'avez ordonné de traiter, je dois vous observer que

les vertus et autres personnages allégoriques; mais de plus toutes les divinités infernales ont les mêmes attributs, sont ajustées de même chez les poëtes que sur les médailles. A vous dire la vérité, je pense que le modèle a été donné par les statuaires grecs, et que les poëtes le leur ont emprunté; et pour passer des dieux de l'enfer aux monstres, je vous dirai que *les chimères, les gorgones, les sphinx*, et tous les êtres de ce genre, figurent de même en poésie et en peinture, sculpture et gravure. Quelquefois il est arrivé qu'un poëte et le sénat de Rome se sont rencontrés dans une pensée flatteuse pour l'empereur, et ont imaginé le même sujet pour une pièce de vers et pour une médaille. Il est certain qu'étant également aux aguets pour célébrer chaque belle action, il n'étoit pas étonnant que la même tournure se présentât à eux, et qu'ils ne fissent le même compliment. Je ne doute même pas que vous ne trouviez quelquefois, en lisant les poëtes, que tel passage fait allusion à telle médaille. »

« Mais, dit Eugène, je ne conçois rien à la négligence de la plupart des médaillistes.

Pourquoi ont-ils si peu d'usage des poëtes, tandis qu'ils auroient pu y trouver des trésors? Je suis d'avis qu'on impose une contribution sur les Muses pour un nombre de beaux passages explicatifs d'un nombre de médailles. Je sais bien qu'elles nous diront quelquefois ce qu'on a déja dit ailleurs; mais elles le diront avec plus de charmes, et détermineront pour cette étude ceux qui aiment mieux qu'on les instruise en vers qu'en prose. »

« Je suis fort aise, dit Philandre, d'apprendre que vous avez cette idée. Je sais avec quoi vous en faire faire l'essai, ayant acheté, pendant mon séjour à Rome, une certaine quantité de médailles des empereurs qui ont trait à beaucoup d'endroits des poëtes. C'est, en quelque sorte, une caisse poétique, sur laquelle je vous donne un crédit, et vous ferai mes paiemens en vers grecs ou latins. Nous commencerons demain matin, si vous voulez venir prendre le thé dans ma chambre, toute ma collection sera sous vos yeux. »

« Je ne sais pas bien, dit Cynthio, comment les poëtes se trouveront si au fait des pensées des monnoyeurs; car ils n'ont pas

grand commerce ensemble. Mais votre proposition est trop piquante et trop aimable pour ne pas l'accepter. »

La promenade des trois amis s'étoit prolongée fort avant dans la soirée : ils se séparèrent, et nous les reverrons demain ensemble.

SECOND DIALOGUE.

Quelques-uns des plus beaux traités des anciens sont en forme de dialogue, et ont servi de modèles à des fort bons morceaux qu'ont écrit les Italiens, les François, les Anglois. Mais les compositeurs de dialogues ont quelquefois un défaut, c'est de préluder si long-tems qu'on est quelquefois à la moitié avant que le sujet soit entamé. Evitons cet exemple, et faisons converser sur-le-champ nos trois amateurs. Le thé est pris, le cabaret de porcelaine est retiré, et à sa place Philandre a fait mettre son médailler sur la table, et s'adressant à Eugène et à Cynthio, il dit :

« Je vais d'abord vous présenter des dames estimables qui, je m'en flatte, ne vous sont pas inconnues. » — « Je ne puis, dit Cynthio, prononcer sur leur mérite, mais leur ajustement me semble un peu bisarre. » — « Vous

verrez, répondit Philandre, qu'il est plein de goût et de raison, et qu'il n'y a pas une pièce qu'on ne puisse approuver. »

«J'allois vous demander, dit Eugène, dans quel pays on les rencontre; mais je soupçonne que ce sont de ces personnes qui n'ont été vues que par l'imagination, de celles dont vous parliez hier, et qui figurent principalement sur des revers de médailles. » — « Leur vrai séjour, dit Philandre, c'est le cœur d'un honnête homme; car il me semble que la plupart sont des *Vertus.* » — « Elles sont toutes habillées en femmes, dit Cynthio; c'est sans doute un hommage qu'on a rendu au beau sexe. » — « Je ne puis vous expliquer cela, dit Philandre, que par le hasard qui a voulu que dans les langues savantes le nom des vertus fut du genre féminin. Il y a cependant quelque chose de hardi et de masculin dans l'air et la contenance de cette première figure : c'est celle de la *Vertu*, que les Romains nommoient ainsi par excellence, *Virtus* (1). Voyez et examinez si vous ne la

---

(1) Médaille de Domitien, revers VIRTVTI AVGVSTI. S. C.

retrouvez pas dans le portrait qu'en fait Silius Italicus : *Ce front dont les cheveux sont disposés toujours de même et sans art, ce visage ferme et tranquille, cet air et ce maintien qui semblent un peu mâles. Pudique, mais dégagée, sa haute taille est parée de la blancheur de son vêtement* (1).

«L'*Honneur* et la *Vertu* avoient leurs temples voisins. Elles sont placées en regard sur cette autre médaille (de Galba, HONOS ET VIRTVS.) Le même poëte les fait habiter de compagnie dans le cœur de l'homme de bien :

Tu cujus placido posuere in pectore sedem
Blandus Honos, hilarisque (tamen cum pondere) Virtus.

Et ailleurs il donne à la Vertu un cortège composé de *l'Honneur, la Louange, la Gloire au regard satifait, l'Estime, et la*

---

(1) *Virtutis dispar habitus, frons hirta, nec unquam*
Compositâ mutata comâ, stans vultus, et ore
Incessuque viro propior, lætique pudoris,
Celsa humeris, niveæ fulgebat stamine pallæ.

SIL. ITAL., L. 15.

Victoire déployant son plumage blanc, comme la robe de la Vertu (1).

« La tête de l'Honneur est couronnée de laurier sur la médaille. Martial donne la même coëffure à sa *Gloire*, qui est au fond le même personnage sous un autre nom (2). »

« La *Virtus* des Latins, dit Cynthio, me paroît le *Courage;* je le juge à ses traits, de même qu'à son armure. Le Courage étoit dans leur estime la plus haute des perfections, et ils lui donnoient le nom de Vertu, à peu près comme les Italiens modernes donnent celui de *Virtuoso* aux gens qui excellent dans les arts de goût, ou dans les connoissances curieuses. J'imagine qu'un peintre romain qui auroit à figurer la Vertu, au lieu d'un glaive et d'une lance, ou semblables attributs qu'elle a sur les médailles, lui feroit tenir un buste d'une main et un instrument de musique dans l'autre. »

---

(1) *Mecum Honor, et Laudes, et læto Gloria vultu,*
Et Decus, et niveis Victoria concolor alis.

SIL. IT.

(2) *Mitte coronatas Gloria mæsta comas.*

MART.

« Voici, reprit Philandre, une personne d'une humeur plus accommodante, qui avoit aussi son temple, à Rome, fort visitié des cigognes, à ce que dit le satirique :

. . . . . *Salutato crepitat Concordia nido.*

« La *Concorde* figure souvent sur les médailles, et désigne quelquefois le bon accord dans le ménage impérial. (Cette médaille-ci est de Sabine, et la légende est CONCORDIA. AVG. S. C.) On met toujours en main à cette déesse l'emblême de l'abondance, parce qu'elle l'amène à sa suite. Après l'avoir considérée, je vous prie de jeter les yeux sur ces vers ci, et de me les expliquer. Ils sont de Sénéque le tragique :

. . . . *Asperi*
Martis quæ cohibet sanguineas manus ;
Quæ dat belligeris fœdera gentibus ;
Cornu quæ retinet divite copiam.

Med., act. I. »

« Je vois, dit Eugène, la même figure décrite en vers et dessinée sur une médaille. Le graveur et le poëte servent de commentateur l'un à l'autre, et si j'osois jamais expliquer

cet endroit de Sénéque, j'y ferois en guise de note accoler cette empreinte. »

« Il y a des interprètes, reprit Philandre, qui croient que le poëte parle ici de Vénus. Pour moi, je pense qu'il recommande à la Concorde les deux époux Jason et Creüsa. Le premier vers, à la vérité, peut convenir à Vénus (et ne lui convient pas toujours, car elle produit autant de guerres que d'alliances); mais le dernier est propre à la Concorde, et de plus cette divinité s'intéresse au bonheur des mariages. Vous le voyez dans un épithalame de Stace. Il la représente assistant avec Junon à l'union de deux époux. Junon leur présente les liens sacrés, la Concorde son heureux attribut (1); tandis que

---

(1) . . . . *Jamdudum poste reclinis,*
Quærit Hymen thalamis intactum dicere carmen,
Quo vatem mulcere queat; dat Juno verenda
Vincula, et insigni geminat Concordia tædâ.

Addison traduit ce dernier mot par « torche enflam-« mée » *flaming torch*. Je crois qu'il se trompe, et que la corne d'abondance est appelée ici *tæda*, à cause de sa ressemblance avec une torche. Je crois aussi qu'il auroit pu remarquer le mot *geminat*,

l'Hymen, mollement étendu, invente pour le poëte des chants aimables et nouveaux.

« Voici la *Paix* sur une médaille d'Othon. Son ajustement, ainsi que son caractère, diffèrent peu de la Concorde; elles tiennent toutes deux un pan de leur robe retroussée en forme de tablier (rempli apparemment, ainsi que la corne, de tous les fruits de l'abondance). Tibulle y fait allusion : *Viens heureuse Paix, tenant une gerbe en main, et portant dans ta robe les dons de Pomone* (1). Prudence donne aussi un grand tablier à l'Avarice :

. . . . . *Avaritia gremio præcincta capaci.*

La Paix tient d'une main une corne d'abondance; l'embléme lui convient. *La Paix*, dit encore Tibulle, *apprivoisa les bœufs à porter le joug, la Paix planta la vigne et*

---

parce que la Concorde double le bonheur, en amenant l'abondance en même tems que les enfans.

(1) *At nobis, Pax alma veni, spicamque teneto,*
Perfluat et pomis candidus antè sinus.

pressa les raisins, la Paix assembla des troupeaux et arma la charrue (1).

« La branche d'olivier est souvent mentionnée dans les poëtes comme une signe de la Paix (2). Vous voyez ici qu'elle la tient de la main droite.

« Lucain représente aussi des envoyés qui portent un rameau de l'arbre chéri de Minerve, dans l'espoir d'adoucir le *farouche* vainqueur (3) ; c'est de César qu'il parle. L'épi-

---

(1) *Interea Pax arva colat, Pax candida primum*
Duxit araturos sub juga lenta boves.
Pax aluit vites, et succos condidit uvæ
Funderet ut nato testa paterna merum :
Pace bidens vomerque vigent.....

TIBULLE, El. 10, L. 1.

(2) . . . . . . *Pacem orare manu.....*

VIRGILE, L. 10.

Ingreditur, ramumque tenens popularis Olivæ.

OV. MET., L. 7.

(3) . . . . *Furorem*
Indomitum duramque viri deflectere mentem
Pacifico sermone parant, hostemque propinquum
Orant Cecropiæ prælatâ fronde Minervæ.

LUC., L. 3.

thète est forte ; elle désigneroit mieux Attila ou Maximin.

« Un coup-d'œil sur ce Gordien le Pieux. Le revers représente l'*Abondance* versant sa corne et répandant tous ses trésors. Je retrouve dans Horace la même image et bien harmonieuse :

> . . . . *Tibi Copia*
> *Manabit ad plenum benigno*
> *Ruris honorum opulenta cornu.*

On fait à Gordien le même compliment que le poëte avoit fait à Auguste :

> . . . . *Aurea fruges*
> *Italiam pleno diffudit Copia cornu.*

« Pour retourner aux Vertus, en voici une qui chez les Romains étoit honorée comme une déesse. Catulle en menace Alphénus (1) : *Si tu l'as oublié, les dieux se le rappellent*, FIDES *s'en souvient.* Nous l'appelons la *Fidélité*, la *Bonne Foi.* Virgile et Silius la re-

---

(1) *Situ oblitus es at Dii meminerunt, meminit Fides.*

CAT. ad ALPHEN.

présentent comme une personne d'un grand âge, *vénérable par ses cheveux blancs, qui a vu naître Jupiter, la sœur d'Astrée* (1). Il est bon d'avoir lu leurs vers quand on regarde cette médaille d'Héliogabale, qui porte pour légende: FIDES. EXERCITVS. Elle est représentée assise entre les enseignes militaires, pour exprimer qu'elle retient les armées dans l'obéissance jurée. »

« Il est vrai, dit Eugène, que Stace et Virgile nous ont révélé son âge. Horace m'indique que les peintres l'habilloient de blanc, ainsi que l'Espérance :

Te Spes et albo rara Fides colit
Velata panno...... »

« Le blanc, dit Philandre, va également bien à l'Espérance et à la Bonne-Foi. Quant

---

(1) *Cana Fides, et Vesta, Remo cum fratre Quirinus*
Jura dabunt....

VIRG., AEn., L. 1.

Ante Jovem generata, decus divumque hominumque,
Quâ sine non tellus pacem, non æquora norunt,
Justitiæ consors....

SIL. IT., L. 2.

à l'*Espérance*, ses adorateurs, les candidats, à Rome, portoient la robe blanche, et Perse s'en moque : *L'Ambition bien blanchie* (CRETATA AMBITIO) *s'avance bouche béante*. Mais ce que je remarque plus que l'*albo panno*, c'est cette épithète : *Rara Fides*, qui désigne aussi son vêtement. Une médaille de Claude va vous le prouver. On lit autour : SPES. AVGVSTA. S. C. On y voit une femme vêtue de ces robes d'un tissu transparent, qu'on appeloit *multitium* C'étoit celle que préféroient les galans de profession, à qui sied un *habit leste et une coëffure soignée*, comme dit Horace (1). »

« Je me rappelle, dit Cynthio, que Juvenal, en quelque endroit, badine un certain Créticus, qui portoit de ces robes élégantes, et qui n'étoit pas moins un rude discoureur de morale : *Quoi ! c'est vous qui portez le* MULTITIUM, *et qui censurez ainsi nos femmes ? Le peuple ébahi, vous écoute, admirant à la fois la finesse de vo-*

---

(1) *Quem tenues decuere togæ, nitidique capilli.*

HOR., Ep. 14, L. 1.

tre étoffe et la fierté de vos leçons. Créticus, on voit clairement quel moraliste vous êtes (1). Cette femme est à peu près aussi *visible;* mais expliquez-moi, je vous prie, ce qu'elle arrange d'une main, et ce qu'elle tient de l'autre? Toujours ces personnages de médailles ont quelque intention, et je suppose qu'il y a ici quelque belle moralité à découvrir. » — « Elle a, dit Philandre, une fleur dans sa main droite, et je vous expliquerai cela ensuite : de la gauche elle relève et soutient légérement sa robe, pour n'être pas embarrassée dans sa marche; car l'Espérance aime à aller vîte : elle chemine au loin; elle cherche à atteindre son objet, comme la Peur à s'éloigner du sien.

« Rappelez-vous la belle comparaison d'O-

---

(1) . . . . *Tu multitia sumas,*
Cretice? et hanc vestem populo mirante perores
In Proculas et Pollineas.....

JUVEN., S. 2.

Acer et indomitus Libertatisque magister,
Cretice, pelluces.....

Ibid.

vide, où ces deux passions sont si bien peintes (1) : « Lorsque ce chien, dont le nom rappelle la chasse du lièvre, poursuit sa proie « dans la plaine, tous deux s'élancent, l'un « pour atteindre, l'autre pour se dérober. Le « chien semble déja saisir et mordre le timide « animal. Celui-ci ne sait s'il n'est pas déja « pris et redouble de vitesse. Ainsi fuyoit « Daphné, ainsi la poursuivoit Apollon. Il « est animé par l'Espérance ; elle l'est par la « Crainte. »

« La fleur que tient l'Espérance dans sa main droite est un autre emblême très-clair pour les poëtes. Dans leur langage les fleurs sont l'Espérance de l'année :

. . . . . . *Spe delectat agrestes.*

Ov. Met., L. 15.

---

(1) *Ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo*
Vidit, et hic prædam pedibus petit, ille salutem :
Alter in-hæsuro similis, jam jamque tenere
Sperat, et extento stringit vestigia rostro ;
Alter in ambiguo est an sit comprensus, et ipsis
Morsibus eripitur, tangentiaque ora relinquit :
Sic deus et virgo est : hic Spe celer, illa Timore.

Ov. Met., L. 1.

C'est Ovide qui dit cela ; et parlant de la vigne en fleur, il dit :

In Spe vitis erat. . . . .

FAST., L. 5.

« La médaille suivante (SECVRITAS. PVBLICA. S. C., revers d'un Antonin) vous offre un autre caractère de femme, et dans une toute autre attitude. L'Espérance se hâte. La *Sécurité*, que rien n'agite, se tient non-chalamment appuyée contre une colonne. Cette posture fournit à Horace une métaphore charmante :

Nullum a labore me reclinat otium.

Je n'ai point de loisir; je ne puis m'accotter un moment après le travail.

« Cet emblême de la colonne, qui sert d'un appui stable à la Sécurité, en rappelle un autre, celui de l'inébranlable rocher, assailli en vain par les vents et les flots. Souvent les poëtes figurent ainsi la résolution obstinée, ou fermeté héroïque. Je ne vous citerai point les beaux passages de Virgile et d'Horace. Qui ne les sait par cœur ? Mais il y en a un

dans l'ode du même Horace à la Fortune, qui convient parfaitement à la médaille qui nous occupe. Il dit à la déesse :

Injurioso nè pede proruas
Stantem columnam.....

C'est-à-dire, ne renversez pas Auguste ; car il est la colonne sur laquelle s'appuie la Sécurité publique. L'intention du poëte est claire ; car il ajoute : *Qu'on ne voie pas le peuple en tumulte courir aux armes et menacer l'autorité.*

. . . . *Neu populus frequens*
Ad arma cessantes, ad arma
Concitet, imperiumque frangat.

« Je dois cependant vous dire avec franchise que la Sécurité n'est pas la seule qui soit représentée auprès d'une colonne : on place quelquefois de même la Paix et la Félicité. Votre goût, dans l'occasion, décidera de votre choix entre ces déesses.

« Voilà déja neuf médailles. Passons à celle de la *Chasteté ;* elle étoit adorée à Rome, mais Juvénal assure qu'elle s'étoit *enfuie chez*

les dieux avec Astrée (1) : et Tibulle demande : *A quoi sert de mener la jeune fille au temple de la Pudeur, si l'on permet à la jeune épouse de devenir ce qu'il lui plaît* (2). (La médaille est de Faustine la jeune. PVDICITIA. S. C.) La Chasteté y est représentée *assise et ramenant son voile sur son visage*, comme dans ces vers :

Ergo sedens velat vultus, obnubit ocellos
Ista verecundi signa Pudoris erant.

ALCIAT.

Ovide donne *congé à ces petites bandelettes, chères à la Pudeur*, qui ne laissent point voltiger les vêtemens, *à cette longue robe qui couvre presque le bout des pieds* (3).

---

(1) . . . . . *Deinde ad superos Astræa recessit*
Hâc comite, atque duæ pariter fugere sorores.

JUV., Sat. 6.

(2) *Templa Pudicitiae quid opus statuisse puellis,*
Si cuivis nuptae quidlibet esse licet?

TIB., L. 2.

(3) *Ite procul vittae tenues, insigne Pudoris,*
Quaeque tegit medios instita longa pedes.

OVID. de Art Aman.

Claudien parle du *bandeau qui voile un front pudique* (1). Ici la déesse est habillée en *matrone*, en dame romaine; car ces dames avoient le privilège de représenter la Chasteté. (On rendoit cet hommage à la mémoire de leurs aïeules). Or, *les matrones ne laissoient voir que leur visage*, dit Horace; *leur robe baissée cachoit tout, et Catia seule est exempte de là règle.*

Caetera, ni Catia est, demissâ veste tegentis.

« *Ni Catia est!* reprit Cynthio. Le mot est court; mais il vous surprend. Voilà la satire du bon genre : j'aime que le trait parte avec la légéreté de la flèche et perce en volant. Horace possédoit excellemment ce mérite; et Boileau, qui l'a senti, l'a imité en ce point, ainsi que dans bien d'autres (2). J'en vou-

---

(1) . . . . . *Frontem limbo velata pudicam.*

CLAUD. de Theod. Const.

(2) Boileau (que nous honorons beaucoup) n'a pas toujours égalé la légéreté d'Horace. Il faut toujours se souvenir de ce jugement de Voltaire, sur *le grand Nicolas : Plus de sel que de grâce.* Addison l'oppose ici aux satiriques anglois. Peut-être a-t-il se-

drois dire autant de nos satiriques anglois; mais ils s'acharnent trop sur un homme et l'assomment à coups de massue. »

Eugène ajouta quelques réflexions fort sages. « J'admire Horace et Boileau, dit-il; je voudrois que nos compatriotes se persuadassent que la satire peut devenir une leçon personnelle; mais qu'elle ne doit jamais être un jeu cruel et une longue insulte. Elle doit servir la morale, et non la méchanceté; et si un homme est logé dans un poëme, il ne doit pas le remplir à lui seul; comme cela s'est pratiqué. Mais revenons à vos dames.

---

crètement en vue Pope lui-même; car il avoit un peu de haine pour ce poëte. Pope ne s'en est pas apperçu, ou n'en a pas fait semblant; car il adressa à l'auteur une pièce de vers très-flatteuse sur ces excellens dialogues. Mais il est certain qu'il est tombé dans le défaut reproché ici à ses compatriotes (lisez ce long et violent morceau que blâme M. de Voltaire, cette suite d'injures contre mylord Halifax. *Sporus, vil excrément, punaise aux aîles dorées*, etc., etc.) Ceux qui prendront la peine de comparer ici ma traduction avec l'original la trouveront un peu *libre*. J'ai abrégé et changé un peu, mais non altéré.

(*Note du traducteur*).

Comment est vêtue et coëffée la *Piété.* »

« En vestale, répondit Philandre. Cet habit lui convient, comme à la Pudicité celui de matrone. Vous connoissez l'épithète ordinaire pour les vestales : *Vittata Sacerdos.* C'est une figure de ce genre que l'on voit dans la galerie de Florence. Les uns en font une vestale ; d'autres l'appellent la *Piété* : elle est ici sur une médaille de Faustine l'ancienne, autour de laquelle on lit : PIETAS. AVG. S. C. La figure de Florence et cette médaille vous présentent exactement la même femme, le même autel, la même flamme, et vous rappellent ces vers où Phædre fait parler la Religion :

Sed ne ignis noster facinori praeluceat,
Per quem verendos excolit Pietas deos.

Ce feu sacré brille pour honorer les dieux et non pour éclairer le crime.

« Stace invoque cette déesse (*Sylv.*, *l.* 3).

« Souveraine des dieux, Piété, viens, des-
« cends, parée de tes bandelettes et de l'é-
« clatante blancheur de ton vêtement, telle

« qu'au siècle d'or tu apparoissois pour ins-
« truire l'innocence des peuples (1). »

« Ce petit coffre ou cette boîte qu'elle soutient du bras gauche, est le vaisseau, la navette qui contient l'encens destiné à nourrir la flamme sacrée, l'*acerra* si souvent mentionnée chez les poëtes (2).

« ÆQVITAS. AVGVSTI. S. C. (revers d'un Vitellius) l'*Equité* est représentée ici avec le même attribut que chez les modernes, la balance en main. Cet emblême est si naturel qu'il a passé jusques dans les figures du langage principalement chez les poëtes : « Romains, je pense que cela est

---

(1) *Summa deum Pietas.....*
Huc vittata comam, niveoque insignis amictu,
Qualis adhuc praesens. nullâque expulsa nocentum
Fraude rudes populos atque aurea regna colebas.

STAT. SILV., L. 3.

(2) *Dantque sacerdoti custodem thuris acerram.*

OV. MET., L. 13.

Haec tibi pro nato plenâ dat laetus acerrâ
Phœbe.....

MART., L. 4, ep. 45.

« injuste. Voilà qui est mal. Voici qui est « mieux, prenez en main l'exacte et infail- « lible balance de la justice, et pesez atten- « tivement vos droits. » Vous avez vu des vers de Perse qui disent à peu près cela (1).

« Médaille d'Antonin le Pieux. ÆTERNITAS. S. C. Nous allons voir l'*Eternité* sous trois ou quatre formes. Ici c'est une femme assise, soutenant dans sa main un globe surmonté d'un phénix dont la tête rayonne de clartés. Tous emblêmes justifiés par des citations poétiques, en si grand nombre par malheur qu'il faut pour les lire aimer beaucoup les vers, et se plaire à considérer la fertilité de l'imagination des poëtes et leur talent de varier le même objet. Pour abréger, en voici une assez longue note (2) que je vous

---

(1) . . . . *Quirites*
Hoc puto non justum est, illud male, rectius istud;
Scis etenim justum geminâ suspendere lance
Ancipitis Librae.....

Soc. ad Alcib., Sat. 4.

(2) *Haec Æterna manet, divisque simillima forma est,*
Cui neque principium est usquam, nec finis : in ipso
Sed similis toto ramenet, perque omnia par est.

de Rotundiate Corporum. Manil., L. 1.

donne, messieurs, à parcourir des yeux. »

Ils la parcoururent en s'arrêtant à cer-

Par volucer superis : Stellas qui vividus aequat
Durando, membrisque terit redeuntibus aevum. —
Nam pater est prolesque sui, nulloque creante
Emeritos artus fœcunda morte reformat,
Et petit alternam totidem per funera vitam. —
O senium positure rogo, falsisque sepulchris
Natales habiture vices, qui saepe renasci
Exitio, proprioque soles pubescere letho. —
O felix, haeresque tui! quo solvimur omnes,
Hoc tibi suppeditat vires, praebetur origo
Per cinerem, moritur te non pereunte senectus.
Vidisti quodcunque fuit. Te secula teste
Cuncta revolvuntur : nosti quo tempore pontus
Fuderit elatas scopulis stagnantibus undas :
Quis Phaetonteis erroribus arserit annus.
Et clades Te nulla rapit, solusque superstes
Edomitâ tellure manes, non stamina Parcae
In te dura legunt, non jus habuere nocendi.

de Phœnice. CLAUD.

Solis avi specimen.....
Una est quae reparet seque ipsa reseminet ales;
Assyrii Phœnica vocant : non fruge neque herbis,
Sed Thuris lacrymis, et succo vivit amomi.
Haec ubi quinque suae complevit secula vitae,
Ilicis in ramis, tremulaeve cacumine palmae,

tains passages. A celui de Manilius, par exemple, qui rappelle les idées d'Aristote

---

Unguibus et duro sibi nidum construit ore:
Quo simul ac casias, ac nardi lenis aristas
Quassaque cum fulvâ subtravit cinnama myrrhâ;
Se super imponit, finitque in odoribus aevum.
Inde ferunt totidem qui vivere debeat annos
Corpore de patrio parvum phœnica renasci.
Cum dedit huic aetas vires, onerique ferendo est,
Ponderibus nidi ramos levat arboris altae,
Fertque pius cunasque suas, patriumque sepulcrum,
Perque leves auras Hyperionis urbe potitus
Ante fores sacras Hyperionis aede reponit.

Ov. Met., L. 15.

. . . . *Titanius ales.*

Claud. de Phoenice.

Sic ubi fœcundâ reparavit morte juventam,
Et patrios idem cineres, collectaque portat
Unguibus ossa piis, Niliqne ad littora tendens
Unicus extremo Phœnix procedit ab Euro:
Conveniunt Aquilae, cunctaeque ex orbe volucres
Ut Solis mirentur avem.....

Claud. de laud. Stil., L. 2.

Ter nova Nestoreos implevit purpura fusos,
Et toties terno cornix vivacior aevo,
Quam novies terni glomerantem secula tractûs

sur la perfection de la forme ronde, et sa ressemblance avec l'Eternité : *Cui neque*

Vincunt æripedes ter terno Nestore cervi,
Tres quorum aetates superat Phœbeijus oscen,
Quem novies senior Gangeticus anteit ales,
Ales cinnameo radiatus tempora nido.

AUSON., Eidyll. 11.

Arcanum radiant oculi jubar, igneus ora
Cingit honos, rutilo cognatum vertice sidus
Attollit cristatus apex, tenebrasque serenâ
Luce secat.....

CLAUD. DE PHÆN.

. . . . *Procul ignea lucet*
Ales, odorati redolent cui cinnama busti.

Claud. de laud. STIL., L. 2.

Ter binos deciesque novem super exit in annos
Justa senescentum quos implet vita virorum.
Hos novies superat vivendo garrula Cornix :
Et quater egreditur cornicis saecula cervus.
Alipedem cervum ter vincit Corvus : at illum
Multiplicat novies Phœnix, reparabicis ales.
Quam vos perpetuo decies prævertitis aevo
Nymphæ Hamadryades: quarum longissima vita est:
Hi cohibent fines vivacia fata animantum.

AUSON., Eidyll. 18.

principium est usquam neque finis. « Dès-lors, dirent-ils, un globe sied fort bien dans la main de l'Eternité. » — « Quel est cet oiseau qui surmonte le globe? » — « C'est le phénix. »

Ils lurent sa merveilleuse histoire, tour à tour dans Ovide et dans Claudien. Le premier la raconte avec une grâce abondante et facile; le second avec pompe et sérieux : il affecte un peu le sublime et multiplie beaucoup l'antithèse. — Quelle est cette crête lumineuse, cette gloire qui brille autour de la tête du phénix? — On trouve encore cette explication dans les mêmes auteurs. Le phénix est l'*oiseau du soleil, il est né de ses feux, et c'est du feu qu'il renaît.* Toutes les explications venoient ainsi l'une après l'autre. Mais Cynthio s'arrêta en riant aux passages d'Ausone sur la comparaison des âges de Nestor, de la corneille, du cerf, du corbeau, du phénix, et des hamadryades. « Ce sont, dit-il, des multiplications arithmétiques mises en vers; 96 multiplié par 9 donne tel produit, qu'on multiplie lui-même par 4, etc., etc. Je trouve, dit-il, un peu de confusion dans ces calculs poétiques. »

« En général, dit Philandre, il y en a beaucoup dans les traditions des anciens. Voici une médaille d'Hadrien avec ce mots SAECVLVM AVREVM, d'après laquelle il me semble qu'il y avoit parmi eux une opinion, que la renaissance du phénix marquoit le commencement de la grande année et le retour de l'âge d'or. Claudien n'indiquoit-il pas cette idée dans un passage de deux lignes? « Tout ce qu'aux plus lointains climats re-
« cueille dans le long cours de sa durée l'oi-
« seau qui, *en renaissant*, ramène l'âge du
« bonheur (1). »

« L'auteur qui a fait connoître cette médaille prend pour un *Jupiter* la figure qui est au milieu d'un cercle : il me semble que c'est le *Tems*. J'ai vu à Rome une ancienne statue du Tems; il tient en main une roue ou un cerceau ; c'est l'attribut qui lui convient et non pas le serpent, qui est l'emblême en

---

(1) *Quicquid ab externis ales longæva colonis*
Colligit, optati referens exordia sæcli.

Claud. de rapt., Pros., L. 2.

usage. Séneque le tragique confirme mon idée.

. . . . *Volucrique die*
Rota præcipitis volvitur anni.

HERC. FUR., Act. I.

Comme le cerceau en main désigne la révolution annuelle, celui qui enveloppe le Tems désigne proprement la grande année, formé par la révolution des siècles; à la fin de laquelle les corps célestes sont supposés recommencer leur course, et parcourir de nouveau les espaces mesurés par les jours, les mois, les années. C'est ce qu'exprime Ausone :

. . . . . . *Consumto, magnus qui dicitur, anno*
Rursus in antiquum venient vaga sidera cursum :
Qualia dipositi steterant ob origine mundi.

AUSON., Eidyll. 18.

« Pour en finir sur cette médaille, la grande année est donc représentée par le cercle qui renferme le Tems (ou Jupiter si on veut), et le nouvel âge qui lui succède est annoncé par le phénix. L'auteur de la médaille adresse à l'empereur Hadrien la même flatterie que Virgile au fils de Pollion, quand il dit : « Les siècles recommencent leur cours

« ordonné, la Vierge reparoît, Saturne va « régner de nouveau, et des cieux descend « une race nouvelle (1). » — « Voici, dit Sé- « neque, le jour suprême où les cieux, en « tombant, écraseront la race impie, pour « enfanter une race meilleure, comme celle « qui dans la jeunesse du monde obéissoit à « Saturne (2). »

« Voici une médaille de Constantin que vous pouvez comparer à celle-ci, pour ce qui regarde le phénix. Elle contient un autre emblême dont je parlerai ailleurs. C'est un médaillon appartenant au roi de France, portant pour exergue : FELIX. TEMPORVM. REPARATIO.

---

(1) *Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo ;*
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna :
Et nova progenies cælo demittitur alto.

VIRG., Ec. 4.

(2) . . . . *Nunc adest mundo dies*
Supremus ille, qui premat genus impium
Cœli ruinâ ; rursus ut stirpem novam
Generet renascens melior : ut quondam tulit
Juvenis tenente regna Saturno poli.

SEN. OEt., Act. 2.

« Considérez cet autre Hadrien : AETERNITAS. AVGVSTI. S. C. L'Eternité tient le soleil d'une main et de l'autre la lune. Cela ressemble à un trait de la poésie des Hébreux : « Autant que dureront le soleil et la lune. » C'est à dessein que l'artiste a choisi ces deux grands flambeaux célestes pour symboles de l'Eternité, parce que, à la différence des êtres sublunaires, ils s'éteignent et se rallument tour à tour. « Le soleil, dit Catulle, dispa-« roît et revient : et nous, après avoir joui « un moment de la clarté, il nous faut dor-« mir une nuit éternelle. » Horace semble imiter cette pensée, mais il parle de la lune : « La courière des nuits repare promptement « ses pertes ; mais quand nous sommes allez « rejoindre Ancus, le pieux Enée et le ri-« che Tullus, nous sommes poussière et va-« peur (1). »

(1) *Soles occidere et redire possunt ;*
Nobis cum sèmel occidit brivis lux ,
Nox est perpetua una dormienda.

CATUL.

Damna tamen celeres reparant cœlestia lunæ :
Nos ubi decidimus

« Voici encore un Antonin, l'Eternité : ÆTERNITAS. S. C. La déesse est assise sur un globe étoilé ; la figure sphérique est son emblême, comme nous l'avons vu. Les étoiles, dans la langue poétique, marquent la durée sans fin (1). Je pourrois revenir à l'autre médaille d'Antonin (p. 65), et vous dire que l'Eternité est figurée la tête voilée, parce que nous ne pouvons découvrir son commencement ; les jambes nues, parce que nous ne voyons que ses derniers pas, sa course du moment ; le sceptre en main, parce qu'elle est souveraine maîtresse

Quò pius Æneas, quò Tullus dives, et Ancus,
Pulvis et umbra sumus.

Hor., Od. 7, L. 4.

(1) . . . . *Stellas qui vividus æquas Durando......*

Claud.

. . . . *Polus dum sidera pascet,*
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

Virg., Æn., L. 1.

Lucida dum current annosi sidera mundi, etc.

Sen. Med.

de toutes choses ; mais j'abrège, parce que les poëtes n'ont rien dit de tout cela.

« Pardonnez, si j'ai parlé un peu au long de l'Eternité. Voyons la *Victoire* (Néron : VICTORIA. AVGVSTI. S. C.). Elle a des aîles. Les médaillistes, ainsi que les poëtes, n'oublient jamais de lui en donner (1). La palme et le laurier, ornement des vainqueurs, sont dans sa main (2) : considérez le bas de sa draperie enflée par le vent : les plis en sont remarquables. Je les ai observés,

---

(1) *Adfuit ipsa suis Ales Victoria.....*

Claud. de 6 Cons. Honor.

. . . . *Dubiis volitat Victoria pennis.*

Ovid.

. . . . *Niveis Victoria concolor alis.*

Sil. It.

(2) . . . . . *Lentæ Victoris præmia palmæ.*

Ov. Met.

Et palmæ pretium Victoribus.

Virg., AEn., L. 5.

Tu ducibus lætis aderis cum læta triumphum
Vox canet, et longas visent capitolia pompas.

Apollo ad Laurum. Ov. Met.

toujours semblables, dans une foule d'antiques. Les citations poétiques abondent pour la Victoire. Je vous les ai réunies encore dans une note. On la lut et on trouva de grandes beautés dans un passage de Prudence (1). « Ce n'est point d'autels qu'il s'agit, ni de

(1) *Obviaque adversas vibrabant flamina Vestes.*

Ov. Mét., L. 1.

. . . . . . *Tenues sinuantur flamine Vestes.*

Idem., L. 2.

Non aris non farre molæ Victoria felix
Exorata venit : labor impiger, aspera virtus,
Vis animi, excellens ardor, violentia, cura,
Hanc tribuunt, durum tractandis robur in armis.
Quæ si defuerint bellantibus, aurea quamvis
Marmoreo in templo rutilas Victoria pinnas
Explicet, et multis surgat formata talentis :
Non aderit vestisque offensa videbitur hastis.
Quid miles propriis diffisus viribus optas
Irrita fœmineæ tibimet solatia formæ ?
Nunquam pennigeram legio ferrata puellam
Vidit anhelantum regeret quæ tela virorum.
Vincendi quæris dominam ? sua dextra cuique est,
Et Deus omnipotens. Non pexo crine virago,
Nec nudo suspensa pede, strophioque revincta,
Nec tumidas fluitante sinu vestita papillas.

Prudentius contra Symm., Lib. 2.

« gâteaux sacrés pour plaire à la Victoire : « son culte est le travail généreux, la vertu « sévère, la vigueur de l'ame, l'ardeur, la « constance et le soin. Elle s'éloigne quand « on ne lui présente qu'un temple de mar- « bre et des aîles dorées... Soldat, sais-tu qui « te donnera de vaincre ? ce sera ton bras ; ce « sera le Dieu tout-puissant ; et non cette « beauté hardie, coëffée avec art, à la jambe « nue, et qui s'élance ; à la gorge brillante « qu'un riche nœud soutient, et au-devant de « laquelle s'enfle un léger voile. »

« Je crois, poursuit Philandre, que Claudien avoit sous les yeux cette autre figure de la Victoire (sur une médaille de Constantin : SARMATIA. DEVICTA). Ce poëte a pris souvent ses images dans les gravures antiques, et celle-ci est du siècle qui le précéda. On y voit, ainsi que dans ses vers, la Victoire *déployant ses aîles, la palme en main, un trophée pour parure* (1).

---

(1) . . . . . . *Cum totis exurgens ardua pennis*
. . . .
Et palma viridi gaudens, et amicta trophæis.

Claud. de Lau. Stil, L. 3.

« Il nous reste un de nos êtres allégoriques à examiner, la *Liberté*, médaille de Galba (LIBERTAS. PVBLICA. S. C.). De la main droite elle présente le bonnet de la liberté, de la gauche elle tient cette baguette célèbre chez les Latins, appelée *rudis* ou *vindicta*. Les poëtes emploient les deux métaphores : Horace et Ovide, la baguette ; Martial, le bonnet. Horace dit à Mécène : « La baguette m'a donné congé, ne me « rappelez plus dans l'arêne. » Ovide avoue qu'aux approches de ses vieux ans il eut compté sur le coup de baguette. Martial dit à un certain Olus : « Je vous traitois jadis « de monseigneur ; je vous salue aujourd'hui « sans façon : ne m'accusez pas pour cela « d'insolence : j'ai le bonnet ; certes, j'ai « payé pour l'avoir (1). »

---

(1) . . . . *Donatum jam rude quæris*
Mecænas iterum antiquo me includere ludo.

HOR., L. 1, Ep. 1.

. . . . *Tardâ vires minuente senectâ.*
Me quoque donari jam rude tempus erat.

OV. DE TRIST., L. 4, El. 8.

«Et Perse? dit Cynthio. Perse mérite d'être cité. Vous vous rappelez combien est plaisant le tableau de cet esclave à qui on campe le bonnet sur la tête, et à qui on fait faire un tour sur le talon. Ces deux cérémonies étoient indispensables; mais quand c'étoit fait, l'esclave devenoit un citoyen romain, un personnage. « C'étoit Dama, dit-il, un gros va-« let, un balourd, un ivrogne; mais depuis « que son maître lui a fait faire la pirouette, « c'est Marcus Dama. Bons dieux! ne dou-« tez pas d'apporter votre argent; c'est Mar-« cus Dama qui en répond. Votre procès vous « fait peur? rassurez-vous, Marcus est votre « juge. Marcus a-t-il dit cela? il n'en faut pas « douter. O charme de la liberté! ô vertu d'un « bonnet et d'une pirouette (1)! »

Quod te nomine jam tuo saluto
Quem regem, et dominum priùs vocabam,
Nè me dixeris esse contumacem
Totis pilea sarcinis redemi.

MAR., L. 2, Epig. 68.

(1) . . . . *Heu steriles veri, quibus una Quiritem*
Vertigo facit! hic Dama est, non tressis agaso,

« Vous excitez ma mémoire, dit Eugène. Au passage badin de Perse, sur la cérémonie du bonnet, j'en vais faire succéder un sérieux sur celle de la baguette. C'est Claudien qui parle, dans sa langue :

. . . . Solemnia ludit
Omina libertas. Deductum Vindice morem
Lex celebrat, famulusque jugo laxatus herili
Ducitur, et grato remeat securior ictu.
Tristis conditio pulsata fronte recedit :
In civem rubuere genæ, tergoque removit
Verbera promissi felix injuria voti.

Claud. de 4 Cons. Hon.

« Le *grato ictu*, le *felix injuria*, dit Cynthio, m'auroient fait reconnoître Claudien quand vous ne l'auriez pas nommé. C'est de

---

Vappa, et lippus, et in tenui ferragine mendax.
Verterit hunc dominus, momento turbinis exit
Marcus Dama. Papæ! Marco spondente, recusas
Credere tu nummos? Marco sub Judice palles?
Mercus dixit, ita est : assigna, Marce, tabellas.
Hæc mera libertas : hanc nobis pilea donant.

Pers., Sat. 5.

tous les poëtes celui qui a le plus de goût pour ces petites ressources d'antithèses, ces surprises causées par l'opposition du substantif et de l'adjectif, ces chocs de mots d'où l'auteur veut faire jaillir une pensée, et d'où on craint toujours de voir sortir le contraire. A le bien examiner on trouveroit qu'il doit également ses beautés et ses défauts à l'usage répété de cette figure. »

« Je crains, reprit Philandre, que vous ne trouviez enfin la conversation un peu longue, avec toutes ces mystérieuses beautés. Il faut maintenant vous amuser d'une suite d'énigmes, dont nous trouverons peut-être le mot dans les anciens poëtes. »

« Je vois d'abord, dit Cynthio, un vaisseau sous voile, portant apparemment une cargaison de métaphores ou de morale. C'est une médaille d'Hadrien; on lit au revers: FELICITATI. AVG. COS. III. P. P. S. C. *(Patri Patriæ).* »

« C'est l'emblême de la *Félicité*, dit Philandre, et vous pouvez observer que le mot est écrit sur la voile. Vous trouvez la même image dans les poëtes. Horace vous conseille de *ne faire pas trop de voile quand le vent*

de la Fortune est trop favorable (1) ; et Ovide, parlant de sa prospérité passée, dit : *J'avois le vent pour moi. Je portois tous mes mâts et voguois à pleines voiles* (2). La différence des vers à la médaille n'est autre que celle de la parole à un dessin, et c'est la même pensée exprimée en deux manières. Si vous voulez voir la métaphore du vaisseau tout à fait développée, lisez ces jolis vers de Séneque, dans un chœur d'OEdipe :

Fata si liceat mihi
Fingere arbitrio meo,
Temperem zephyro levi
Vela, nè pressæ gravi
Spiritu antennæ tremant.

---

(1) *Rebus angustis animosus atque*
Fortis appare : sapienter idem
Contrahes vento nimiùm secundo
Turgida vela.

HOR., Od. 10., L. 2.

(2) *Nominis et famæ quondam fulgore trahebar,*
Dum tulit antennas aura secunda meas.

Ov. de Trist., L. 5, El. 12.

En ego, non paucis quondam munitus amicis,
Dum flavit velis aura secunda meis.

Id. Epist. ex Ponto. 3, L. 2.

Lenis et modicè fluens
Aura, nec vergens latus,
Ducat intrepidam ratem.

« Après avoir considéré le vaisseau idéal et métaphorique, supposons-en un réel, et voyons les détails de la construction dans les poëtes. Le vaisseau romain alloit tout ensemble à rame et à voile ; celui d'Ovide a des voiles et des rames (1). La poupe étoit recourbée ; celle d'Ovide et celle de Virgile le sont aussi (2). Le pilote étoit assis au haut de la poupe ; c'est à cette place que Virgile fait asseoir Palinure ; c'est de-là qu'au commencement de l'*Enéide*, un coup de mer enlève un malheureux pilote, et qu'au cinquième livre Gyas précipite Monætes, trop lent à son gré

---

(1) *Sive opus est velis minimam bene currit ad auram,*
Sive opus est remo remige carpit iter.

Ov. de Trist., L. 1, El. 10.

(2) . . . . *Puppique recurvæ.*

Ibid., L. 3, El. 3.

. . . . *Littora curvæ*
Prætexunt puppes . . . .

Virg.

dans la manœuvre (1); et je vous rappelle le malheur de ces deux hommes, parce qu'on le conçoit en regardant sur une médaille comment le pilote est posté. Celle que nous tenons offre à l'opposition du pilote, à l'autre bout du vaisseau, la figure d'un Triton, demi homme et demi-poisson, et sonnant de la conque. Virgile en décrit un de la même manière sur un des vaisseaux d'Enée. C'étoit probablement l'ornement le plus usité. C'est celui que décrit Silius aussi (2). »

---

(1) *Ipse gubernator puppi Palinurus ab altâ.*

VIRG., ÆEn., L. 5.

Ipsius ante oculos ingens a vertice pontus
In puppim ferit, excutitur, pronusque magister
Volvitur in caput.....

Id., L. 1.

. . . . Segnemque Menœten,
Oblitus decorisque sui sociûmque salutis,
In mare præcipitem puppi deturbat ab altâ:
Ipse gubernaclo rector subit.

Id., L. 5.

(2) *Hunc vehit immanis Triton, et cærula conchâ*
Exterrens freta: cui laterum tenus hispida nanti

« Je suis persuadé, dit Eugène, que chaque bâtiment avoit quelque divinité tutélaire, comme tout vaisseau portugais ou gênois est sous la protection d'un saint. Je vois cela dans les poëtes ; Ovide et le même Silius me fournissent les noms de deux ou trois de ces divinités, Minerve, Hammon, Dioné (1). C'étoient, et les médailles que j'ai vues me l'indiquent, ainsi que les vôtres, Philandre ; c'étoient, dis-je, des figures considérables, d'une grande proportion, d'un grand relief, qui terminoient bien la forme du vaisseau. Quand

---

Frons hominem præfert, in pristim desinit alvus.

VIRG., ÆN., L. 10.

Ducitur et Libyæ puppis signata figuram
Et Triton captivus.....

SIL. ITAL., L. 14.

(1) *Est mihi sitque precor flavæ tutela Minervæ*
Navis......

OV. DE TRIST., L. 1, El. 10.

Hammon numen erat Lybicæ gentile carinæ,

SIL. IT., L. 14.

Numen erat celsæ puppis vicina Dione.

Ibid.

la tempête arrivoit, les dieux étoient en péril de nager (1). Il me semble, sans être trop hardi dans mes conjectures, qu'Horace, dans son allégorie si connue du vaisseau de l'état, fait allusion à ces images protectrices, et les représente comme fort mal traitées par les secousses et les flots : »

. . . . Non tibi sunt integra lintea,
Non Dii, quos iterum pressa voces malo.

L. 1, Od. 14.

« Puisque nous voilà engagés si avant dans les antiquités navales, dit Philandre, je vous ferai remarquer sur une autre médaille (PONTIF. MAX. TRIB. POT. P. P. COS. II) la forme singulière d'un *rostrum* ou éperon de vaisseau : il est à trois pointes. Cela explique le *trifidum rostrum* de Silius, et le *rostrisque tridentibus* de Virgile, que quelques-uns lisent mal à propos *stridentibus*, par igno-

---

(1) *Tutelæque Deûm fluitant.....*

SIL. IT., L. 14.

. . . . Jacet ipse in littore, et unà
Ingentes de puppe Dei.....

PERS., Sat. 6.

rance de la matière, et par oubli des règles du vers qui seroient violées. Valérius Flaccus donne la même forme au rostrum : »

Infinditque salum, et spumas vomit ære tridenti.

ARGON., L. I.

« Assurement, reprit Cynthio, un constructeur de la marine romaine ne traiteroit pas ce sujet plus à fond. Je crains, si nous vous laissons aller, que vous ne vous mettiez à détailler chaque planche ou chacun des agrès, pour comparer ce qu'en disent les poëtes. De grace, passons à cette autre médaille. »

« La *Balance !* dit Philandre ? celle-ci est une médaille de Claude. C'est un emblême qu'on rencontre fréquemment. Les interprêtes ont coutume d'y voir une allusion à l'équité de l'empereur (1) ; mais un passage de

(1) Il me semble qu'on peut proposer une conjecture historique sur cette médaille de Claude. Ces trois lettres initiale *P. N. R.* signifieroient : *Principe Nutriente Romam.* Le sénat a pu la faire frapper à l'occasion des soins heureux que se donna Claude pour remédier à une disette. Tous les his-

Manilius nous fournit une explication plus intéressante. Cete balance est le signe céleste qui préside aux destinées de Rome et de l'Italie : « C'est sous le signe de la balance que « Romulus et son frère naquirent, et sous « ce même signe ils ont fondé Rome ; Rome « qui commande à l'univers, et qui, dans « un juste équilibre, élève ou abaisse les na- « tions (1). »

« Le revers d'un Auguste nous présente la *Foudre* sous la forme d'un fuseau ailé, armé de chaque côté de trois pointes. C'est l'em-

---

toriens en parlent ; et c'est le seul trait honorable de l'administration de ce prince. Cette explication s'embellit en y joignant celle d'Addison. L'empereur méritoit qu'on lui appliquât l'emblême du signe céleste qui régit les destinées de Rome. On pourroit encore lire : *Providentia Numinis Romæ.* Le sens est le même.

(*Note du traducteur*).

(1) *Hesperiam sua Libra tenet, quâ condita Roma*
. . . .
Orbis et Imperium retinet, discrimina rerum
Lancibus, et positas gentes tollitque premitque :
Qua genitus cum fratre Remus hanc condidit urbem.

MANIL., L. 4.

blême usité chez les poëtes d'alors pour signifier les rapides et irrésistibles effets de la valeur romaine. Virgile l'emploie pour Auguste : *Tandis que César lance sur l'Euphrate orgueilleux la foudre guerrière.* Ailleurs il appelle les Scipion *deux Foudres de guerre* (1). »

« J'étois étonné quelquefois, dit Eugène, de rencontrer si souvent chez les poëtes l'épithète de *Trifidum* ou *Trifulcum* donnée à la Foudre. Je crois à présent qu'ils ont emprunté cette image aux peintres et aux sculpteurs. Virgile insiste sur le nombre trois en décrivant la fabrication de la Foudre. Elle est terrible, et l'on croit voir l'éclair et sentir le vent de l'orage. Mais le pinceau et l'instrument du graveur doivent désespérer de rendre « trois faisceaux de soufre détrempé dans « les nuages, trois de feu brillant et d'air ra-

(1) . . . . . . *Dum Cæsar ad altum*
Fulminat Euphratem bello.....

GEORG., L. 4.

. . . . *Duo Fulmina belli*
Scipiadas.......

VIRG., ÆN., L. 6.

« pide du couchant, mêlés de l'effroi, du bruit « et des clartés, qui courent et poursuivent « avec fureur (1). »

Philandre prit une autre médaille. On y voit une *Couronne civique*, d'un feuillage de chêne, au milieu de laquelle on lit : S. P. Q. R. PATRI. PATRIAE. OB. CIVES. SERVATOS. C'est à l'exécrable Caligula que l'on prostitue l'antique honneur de cette récompense destinée à la vertu héroïque et bienfaisante ! Et depuis Caligula on a pu parler de la couronne civique ! Claudien (2) toutefois la décerne à Stilicon, et dit qu'il mérite mieux encore. La manière dont ce poëte indique la cérémonie militaire où l'on donnoit cette cou-

---

(1) *Tres imbris torti radios, tres nubis aquosæ*
Addiderant, rutili tres ignis, et alitis Austri.
Fulgores nunc terrificos sonitumque metumque
Miscebant operi, flammisque sequacibus iras.

VIRG., AEn., L. 8.

(2) *Mos erat in veterum castris, ut tempora quercu*
Velaret, validis qui fuso viribus hoste
Casurum potuit morti subducere civem.
At tibi quæ poterit..... civica reddi.

Claud. de laud. STIL., L. 3.

ronne fait croire qu'il a en vue quelque ancien bas-relief. Dans l'origine, il falloit pour obtenir cette récompense avoir, dans une bataille, sauvé un citoyen du dernier danger. Mais on supposoit pour un empereur qu'il avoit fait plus en chassant un tyran, en gagnant une bataille, en rétablissant la justice. Les poëtes en avoient déja disposé en faveur de quelques héros. Virgile la donne à ceux qui ajoutèrent aux domaines étroits de l'antique Rome ; *Nomente, et Gabie, et Fidene, et les rochers d'où domine Collatie* (1). Stace fait apparoître Curtius sortant de son lac, *la tête ornée de sa couronne de chêne* (2). Les sculpteurs la lui avoient vraisemblablement décernée en honneur de son noble dévouement.

---

(1) *Atque umbrata gerunt civili tempora quercu.*
Hi tibi Nomentum, et Gabios, urbemque Findenam,
Hi Collatinas imponent montibus arces.

VIRG., AEn., L. 6.

(2) *Ipse loci custos, cujus sacrata vorago,*
Famosusque lacus.....
. . . .
. . . . *movet horrida sancto*
Ora situ, meritâque caput venerabile quercu.

STAT. SILV., L. 1.

« Voici sur une médaille de Tibère l'emblême de la fertilité (1), la *Corne d'abondance ;* elle y est double. Dira-t-on avec les médaillistes à commentaires que cela signifie une abondance extraordinaire ? En ce cas, tout ce qui est extraordinaire en fait de guerre, de négociations ou de marine, devroit être figuré par deux foudres, deux caducées, deux vaisseaux. Ou bien nous figurerons-nous que la duplication de cette Corne désigne la double tradition de son origine ? Cette seconde explication vaudroit peut-être mieux. Les uns en font la Corne du fleuve Acheloüs, les autres celle de la Chèvre Amalthée. Ovide vous raconte les deux fables, entre lesquelles vous êtes libres de choisir, si vous ne les acceptez toutes deux (2). Voici une troisième explication historique et meilleure.

---

(1) . . . . . *Apparetque beata pleno*
Copia cornu.

Hor. Car. Sæc.

(2) . . . . *Rigidum fera dextera cornu*
Dum tenet, infregit ; truncâque a fronte revellit.
Naiades hoc, pomis et odoro flore repletum,
Sacrârunt ; divesque meo bona Copia cornu est.

« Remarquez au lieu de fruits ces *deux Têtes d'enfans*. C'est une félicitation adressée à Tibère. Ses deux fils *ne manqueront pas d'être* une double source de félicité publique (1), *deux gages de la paix :*

Utero..... enixa gravi
Pignora pacis.

SEN. Octav., Act. 5.

Dixerat : at Nymphe ritu succincta Dianæ
. . . .
Incessit, totumque tulit prædivite cornu
Autumnum, et mensas felicia poma secundas.

OV. MET., L. 9.

Lac dabat illa Deo : sed fregit in arbore cornu :
Truncaque dimidiâ parte decoris erat.
Sustulit hoc Nymphe ; cinctumque recentibus herbis,
Et plenum pomis ad Jovis ora tulit.
Cornu, quod dominæ nunc quoque nomen habet.

FAST., L. 5.

(1) Phædre n'étoit pas de cet avis, à en juger par sa fable des grenouilles, qui se plaignent que le soleil fasse des enfans :

. . . . *Quædam tùm stagni incola*
Nunc inquit omnes unus exurit lacus
Cogitque miseras aridâ sedemori
Quidnam futurum est, si crearit liberos?

PHÆD., L. 1.

C'est l'espoir de la paix qui amène ici l'emblême du *Caducée* de Mercure, placé entre les deux types de l'abondance. Il se trouve par-tout, et exprime la cessation de tout bruit par sa *vertu stupefiante et somnifère* qui endort les querelles. Les ornemens que la gravure y place sont mentionnés dans les poëtes ; ces deux dragons enchantés et qui s'enlacent :

. . . . . . *Torto virga dracone viret.*

MART., L. 7, Ep. 74.

Ces aîles qui expriment la célérité du messager des dieux :

. . . . . . *Hac fretus ventos et nubila tranat.*

VIRG.

«Deux mots sur ce revers d'un Titus : FIDES. PVBLICA : *Deux mains se joignent* en signe de confiance. Vous vous rappelez combien les poëtes usent de cette allégo-

---

On dit que Phædre fut soupçonné d'avoir fait dans ses fables des allusions malignes, et que Séjan le fit périr. On peut du moins observer que la médaille et la fable sont du même règne et peut-être de la même date.

(*Note de l'éditeur*).

rie (1). Le caducée se retrouve encore là; mais j'y remarque aussi deux épis. Le sens de la médaille est que la Bonne-Foi établit la Paix, et la Paix amène l'Abondance. *La Paix nourrit Cérès; Cérès est l'élève et la favorite de la Paix*, comme disent les poëtes (2).

« Voici une médaille tout à fait historique. Après la mort de Caligula, Claude, qui trembloit pour sa vie, fut agréablement surpris d'être accueilli par la garde prétorienne et salué empereur. Ce fait est représenté ici. On lit : PRÆTOR. RECEPT.; un guerrier, portant l'aigle romaine, tend la main à un homme vêtu de la toge; son geste est

---

(1) . . . . *En dextra fidesque*
Quem secum patrios aiunt portare penates!

VIRG., ÆD., L. 4.

Inde Fides dextræque datæ......

OV. MET., L. 14.

Sociemus animos, pignus hoc fidei cape,
Continge destram.....

SEN. Herc. Fur., Act. 2.

(2) *Pax Cererem nutrit, pacis alumna Ceres.*

OVID. de Fast., L. 1.

le même que Virgile prête à Anchise, qui veut *donner courage* à jeune homme (1). Ce guerrier qui porte l'aigle romaine me paroît quelque ancien officier qui compte des campagnes de plus d'un genre, comme celui à qui Juvénal dit : *Forcez les retraites des Maures ou les châteaux escarpés des Brigantes, afin qu'à soixante ans une aigle vous apporte du revenu* (2).

« Pour faire attention à tout, remarquez que ce *Signifer*, ce Porte-enseigne a la tête et les épaules couvertes d'une peau de lion. Cette circonstance est rendue quelque part par un poëte, mais le passage m'échappe : je m'en dédommagerai en vous rappelant que Virgile habille de même un héros. *Tel qu'Hercule en sa parure sauvage : étalant sur sa tête l'horrible dépouille d'un lion, ses longs*

---

(1) *Ipse pater dextram Anchises haud multa moratus*
Dat juveni, atque animum præsenti munere firmat.

Virg., Æn., L. 3.

(2) *Dirue Maurorum attegias, castella Brigantum,*
Ut locupletem Aquilam tibi sexagesimus annus
Afferat.....

Juv., Sat. 14.

crins et ses dents blanches; c'est ainsi qu'il entroit dans la demeure des rois (1). »

« L'ajustement est vraiment guerrier, dit Cynthio ; mais vous me permettrez une observation sur celui de Claude. Il porte l'habit ordinaire des Romains, et par conséquent il a le cou découvert et les bras à nu depuis l'épaule. »

« Cela se voit ainsi, dit Philandre, et sur cette médaille et dans une foule de statues. Avant que je m'en apperçusse j'étois étonné de ce que dans la description d'une belle figure d'homme, les poëtes anciens font toujours mention de la beauté de ces parties : on ne s'avise pas aujourd'hui de les remarquer dans des vers, parce que nos vêtemens modernes dérobent à la vue tout ce qui n'est pas le visage. Pour ne pas vous fatiguer de citations, je me contente de vous rappeler le désespoir amoureux où tombe Horace (2), quand Ly-

(1) . . . . . . *Tegmen torquens immane Leonis*
Terribili impexum setâ, cum dentibus albis
Indutus capiti, sic regia tecta subibat
Horridus.....

Virg., Æn., L. 7.

(2) *Dum tu Lydia Telephi*

die vante les charmes de Télèphe, son rival; et *les bras de Téléphe si flexibles, et le cou de Tèlèphe d'un si bel incarnat.* L'ode est charmante. Il répète ce nom incommode avec autant d'impatience et autant de fois qu'il l'a entendu prononcer. Un vers de Virgile nous offre plus d'instruction, toujours à propos de l'habit romain. Dans l'*Enéide*, un certain Rémulus, reprochant aux Troyens leur mollesse et leurs airs efféminés, leur dit :

Et tunicæ manicas, et habent ridimicula mitræ.

Vos tuniques ont des manches, et vos mîtres asiatiques des attaches de ruban. Si les Troyens avoient des manches, ils n'avoient donc pas le haut des bras découvert? Ils ont donc changé d'habit? Virgile, dans un autre endroit, explique ce changement. C'est que les Italiens ont conservé leurs vêtemens et leur langage, leurs loix, et que les Troyens en ont changé. Junon l'a demandé solemnellement à Jupiter : «Je vous conjure, dit elle,

---

Cervicem roseam, et cerea Telephi
Laudas brachia, væ meum
Fervens difficili bile tumet jecur.

« en faveur des Latins ; ne déshonorez pas « la protection que vous leur donnâtes jus« qu'ici ; s'il faut que ces deux peuples s'al« lient par les mariages et les loix, accordez « aux Latins de ne point changer leur nom, « de ne point devenir des Troyens, de ne « point altérer leur langue, de conserver « leur habit ; que le Latium fleurisse, et « Albe et ses rois ; que le peuple romain « fonde un empire ; mais que Troye, que « j'ai renversée, ne se relève jamais. » La grace que Junon sollicite est légère, et je m'étonne qu'elle s'en contente. » — « Aussi, dit Eugène, Jupiter sourit en la lui accordant, et feint de céder avec bonté la victoire : »

Do, quod vis ; et me victusque volensque remitto.

« Je crois, reprit Philandre, qu'il faut aller ici un peu plus loin que les commentateurs (qui ont coutume de s'étendre beaucoup sans pénétrer bien avant), et que Virgile a un dessein secret, qu'il faut découvrir. Ce dessein est de fonder la vraisemblance de son poëme, et d'écarter la grande difficulté de l'origine qu'il donne aux Romains. Cette origine étoit très-con-

testée, beaucoup de Romains même n'y croyoient pas. Outre que l'on révoquoit en doute le voyage d'Enée, on objectoit surtout la dissemblance totale des usages, des vêtemens, du langage de Troye à celui de Rome. Une objection aussi forte méritoit que Virgile supposât un arrangement prémédité, un décret formel des dieux (1).

« Passons à cette autre médaille ; on y voit une femme coëffée d'une manière assez particulière. »

---

(1) *Illud te, nullâ fati quod lege tenetur,*
Pro Latio obtestor, pro majestate tuorum:
Cum jam connubiis pacem felicibus (esto)
Component, cum jam leges et fœdera jungent;
Nè vetus indigenas nomen mutare Latinos,
Neu Troas fieri jubeas, Teucrosque vocari;
Aut vocem mutare viros, aut vertere vestes.
Sit Latium: sint Albani per sæcula reges:
Sit Romana potens Italiâ, virtute propago:
Occidit, occideritque sinas cum nomine Troja.
Olli subridens hominum rerumque repertor:
Et germana Jovis, Saturnique altera proles:
Irarum tantos volvis sub pectore fluctus?
Verum age, et inceptum frustra submitte furorem:
Do, quod vis, etc.

AEn., L. 12.

« C'est Julia Augusta, femme de Septime Sévère, avec ses quatre enfans et le mot FÆCVNDITAS. S. C. La coëffure que vous remarquez est celle de Cybèle, la mère des dieux, une tour. L'allusion ne peut être plus noble :

Felix prole virûm, qualis Berecynthia mater
Invehitur curru Phrygias turrita per urbes,
Leta Deûm partu.....

VIRG., ÆN., L. 6.

Une vigne s'élève à côté d'une urne, et rappelle l'idée du psalmiste hébreu : *Comme une vigne abondante orne votre demeure*. Quatre étoiles sont au-dessus des têtes et autant sur un globe céleste. C'est le nombre de ses enfans. Un médaillon de Rémus et Romulus suçans la louve, place une étoile sur chacune de leurs têtes, et les poëtes appellent souvent les enfans des princes de *jeunes astres* (1). Je n'ai pas besoin de vous rappeler

---

(1) *Utque tui faciunt sidus juvenile nepotes,*
Per tua perque sui facta parentis eant.

Ov. de Trist., L. 2, El. 1.

. . . . *Tu quoque extinctus jaces,*

Homère, comparant Astyanax à l'*étoile du matin ;* Virgile en fait autant pour Ascagne.

« La médaille suivante fut frappée pour le mariage de Néron et d'Octavie : NERO. CLAV. CÆSAR IMP. ET OCTAVIA AVGVST. Au-dessus de la tête de Néron est le soleil, et la lune sur celle d'Octavie. Les deux astres sont en regard :

De son disque embelli des regards fraternels,
Phæbé répand en paix la lumière argentée,
Et rassure la nuit de terreurs agitée (1).

C'est de ce regard favorable qu'Octavie em-

. . . .
Modo sidus orbis, columen augustæ domûs,
Britannice.....

SEN. Octav., Act. 1.

. . . . *Maneas hominum contentus habenis,*
Undarum terræque potens, et sidera dones.

STAT. Theb., L. 1.

(1) . . . . *Phœbeis obvia flammis*
Demet nocti Luna timores.

SEN. Thyest., Act. 4.

Sicut Luna suo tunc tantum deficit orbe,
Quum Phœbum adversis currentem non videt astris.

MANIL, L. 4.

prunte son éclat. Voilà ce que les antiquaires ont vu dans cette médaille, mais on peut aller plus loin qu'eux.

« Octavie, avant d'être épouse de Néron, étoit déja sa sœur, étant tous deux enfans de Claude. C'est ce qui rend l'allégorie plus piquante. Séneque le tragique en emploie une autre, celle de Junon. « Junon, dit-il, possède la couche de son frère. Pourquoi Octavie, associée de même à celle d'Auguste, « est-elle chassée et de son lit, et du palais « paternel? Octavie, l'honneur de ses ancê- « tres les Claudius, mariée, comme Junon, « à un frère tout-puissant et qui devoit peu- « pler la cour d'une race divine (1). » Pour

(1) *Fratris thalamos sortita tenet*
Maxima Juno : soror Augusti
Sociata toris, cur à patriâ
Pellitur Aula?....

SEN. Octav., Act. 1.

Implebit aulam stirpe cœlesti tuam
Generata divo, Claudiæ gentis decus,
Sortita fratris, more Junonis, toros.

Ibid., Act. 2.

terminer sur l'embléme de la lune, Virgile avoit dit :

Elle obtient sa clarté des regards de son frère (1),

de cet astre dominateur des cieux. Belle figure, dont la flatterie ne devoit pas manquer de faire usage ! Mais quoi ! Lucrèce compare au soleil le philosophe qu'il célèbre : *Epicure*, dit-il, *surpasse en génie tous les humains ; il les éclipse tous, comme le soleil qui se lève fait disparoître tous les feux célestes* (2).

« Voici Aurélien, dont le règne commençant est figuré de même : SOL. ORIENS. Il prend sa course la tête couronnée de flammes, tenant en main le globe qu'il éclaire :

Visitant de ses feux le séjour des humains.

---

(1) . . . . . *Fratris radiis obnoxia surgere Luna.*

VIRG., Georg. 1.

(2) . . . . *Epicurus.....*
Qui genus humanum ingenio superavit, et omneis
Præstinxit, stellas exortus uti ætherius Sol.

LUC., L. 3.

Comme Virgile, qui dit encore :

Demain lorsque Titan . . . . :
De ses premiers rayons couvrira l'univers (1).

Il l'appelle Titan : c'est le nom de l'enfance de ce dieu, et si vous voulez voir cette enfance et les premières flammes qui environnent sa tête, décrites en mauvais phébus, lisez Claudien : « Titan, foible encore, est « porté sur les bras : il n'accable pas encore « de ses clartés; elles commencent à pointer, « sans être déja des dards brûlans; c'est la « douceur du premier âge, et son doux va- « gissement *bave de tendres feux* (2). »

---

(1) *Sol qui terrarum flammis opera omnia lustras.*

VIRG.

. . . . *Ubi primos crastinus ortus*
Extulerit Titan, radiisque retexerit orbem.

Ibid.

(2) *Invalidum dextro portat Titana lacerto,*
Nondum luce gravem, nec pubescentibus altè
Cristatum radiis; primo clementior ævo
Fingitur, et tenerum vagitu despuit ignem.

Claud. de rapt., PROS., L. 2.

Addison auroit pu faire observer que des deux

« Une médaille de l'empereur Commode offre aussi l'image du Soleil commençant son cours. Le dessin en est beaucoup plus beau et rappelle un passage célèbre d'Ovide : « Le « chemin est d'abord escarpé, redoutable à « des chevaux qui essaient leurs mouvemens « au matin. Mais ce sont les quatre coursiers « du Soleil ; ils ont dévoré l'espace, leurs « pieds frappent les airs et écartent les nua-« ges (1). » Le dessin, dis-je, rend dignement cette belle poésie. Mais ici l'artiste va se détacher du poëte, tous deux représentent la terre étendue sous le passage du dieu ; voici la différence. Chez Ovide elle est

---

côtés de la figure on voit deux peuples abattus. Le vainqueur vient d'en abandonner un ; il met le pied sur l'autre : il court de victoire en victoire, d'un bout du monde à l'autre. L'histoire d'Aurélien justifie cet emblême. En arrivant à l'empire, il avoit déja vaincu les Francs et les Illyriens. Il se jeta sur l'Orient et vainquit Zénobie. (*Note du traducteur*).

(1) *Ardua prima via est, et quà vix manè recentes*
Enituntur equi.....
Corripuere viam, pedibusque per aëra motis
Obstantes scindunt nebulas.....

OV. MET., L. 2.

épouvantée de l'incendie : « Consumée d'ar-
« deurs dévorantes, elle soulève sa tête char-
« gée de productions innombrables *(omni-
« feros vultus).* Elle veut garantir son front
« avec sa main. Agité par l'effroi, son vaste
« corps tremble et s'affaise, et d'une voix al-
« térée elle se plaint au ciel : Voilà donc,
« dit-elle, ma récompense et l'honneur dû à
« mes services. Je suis livrée aux flammes,
« moi, qui prodigue la pâture aux animaux,
« des méts savoureux aux humains, et l'en-
« cens pour les dieux (1). »

« Pour écarter cette funeste image, l'artiste emprunte celle de Lucain, lorsqu'il félicite Néron de son adresse à mener un char : « Vous pourriez vous plaire à monter celui

---

(1) *Sustulit omniferos collo tenus arida vultus ;*
Opposuitque manum fronti, magnoque tremore
Omnia concutiens paulum subsedit.
Hosne mihi fructus, hunc fertilitatis honorem,
Officiique refers? quod adunci vulnera aratri
Rastrorumque fero, totoque exerceor anno?
Quod pecori frondes, alimentaque mitia fruges
Humano generi, vobis quoque thura ministro?

Ov. Met., L. 2.

« du Soleil, et la Terre étonnée le verroit « conduit de même, et recevroit les mêmes « bienfaisantes chaleurs (1). » Sur la médaille on voit donc la *Terre*, mais dans une attitude tranquille et rassurée. D'une main elle soutient la corne d'abondance, de l'autre elle semble exprimer l'admiration, la reconnoissance et la joie. Telle est cette composition, et je ne sais pourquoi les antiquaires ont pu se partager et sur le dessin et sur la pensée. Je crois voir clairement que c'est une flatterie adressée à Commode, qui, ainsi que Néron, excelloit à conduire un char dans la carrière.

« Et il ne faut pas s'étonner de voir appliquer au cirque les images du ciel, puisqu'on appliquoit au ciel les expressions du cirque. Il est question sans cesse dans les poëtes du char du Soleil (2), de la justesse avec laquelle

---

(1) *Seu te flammigeros Phœbi conscendere currus,*
Telluremque, nihil mutato sole, timentem
Igne vago lustrare juvet.....

LUC. ad Neronem, L. 1.

(2) *Quum suspensus eat Phœbus, currusque reflectat*

le dieu évite les bornes ou s'y arrête. Je le répète, c'est ici une comparaison de Commode à Apollon; comparaison qui, considérée comme invention poétique, durera autant que l'astre lui-même. (1). »

« Il me semble, dit Cynthio, que bien des gens de mérite ont été comparés au soleil. Cette mode est ancienne, et Horace s'en

---

Huc illuc agiles, et servet in æthetre metas.

MANIL., L. 1.

. . . . *Hesperio positas in littore metas.*

OV. MET., L. 2.

Et Sol ex æquo metá distabat utrâque.

Idem.

(1) Je crois devoir ajouter une observation à celles d'Addison au sujet de cette médaille. La figure d'Apollon y est extrêmement musculeuse, herculine. Le graveur, en lui comparant Commode, aura voulu rappeler au moins légérement l'emblême favori qu'avoit adopté ce prince, Hercule.

(*Note du traducteur*).

moquoit il y a dix-huit cents ans, à propos d'un orateur de province :

Il appelle Brutus le Soleil de l'Asie (1).

Mais vous nous avez montré assez de personnages déguisés en soleil, en lune, en étoiles. Il me semble que nous pouvons prendre congé des astres. »

« Voici, dit Philandre, une figure que l'histoire ecclésiastique nous assure que Constantin vit dans le ciel. C'est le monogramme lumineux du Christ, qu'il plaça sur son enseigne militaire, le fameux *labarum*. C'est Prudence, poëte chrétien, qui va vous en parler. « Le Christ brodé en or, et relevé en « pierreries, ornoit le labarum (2). » Par le Christ il faut entendre son nom marqué par les deux lettres grecques initiales X. P. La

---

(1) . . . . *Laudat Brutum, laudatque cohortem,*
Solem Asiæ Brutum appellat.....

HOR., Sat. 7, L. 1.

(2) *Christus purpureum gemmanti, textus in auro*
Signabat Labarum.....

PRUD. contra Symm., L. 1.

médaille représente Constantin. On y lit au revers : GLORIA EXERCITVS ; et sur la suivante : PRINCIPI IVVENTVTIS. S. C. Sur celle-ci il tient de chaque main un labarum, et il semble en présenter un. Prudence suppose aussi qu'il en présente un à la ville de Rome : « Reine des ci-« tés, recevez avec plaisir, il le faut ainsi, « mon enseigne où brille l'image de la croix « brodée en pierreries ; je fais aussi porter « cette image sur une lance d'or. » Ailleurs le même poëte représente ce prince adorant l'étendart de la croix (1).

« Avant de perdre de vue le labarum, je veux vous montrer une forme très-approchante d'enseigne ou bannière, entre deux autres enseignes militaires. C'est sur une médaille d'une colonie du tems de Tibère. On reconnoît les colonies à cette marque. Les

---

(1) *Agnoscas, Regina, libens mea signa necesse est:*
In quibus Effigies Crucis aut gemmata refulget,
Aut longis solido ex auro præfertur in hastis.

PRUD. contra Symm., L. I.

Vexillumque Crucis summus dominator adorat.

Idem. in Apoth.

Romains avoient l'usage d'exprimer par les étendarts leur établissement dans un pays. Ils le faisoient porter devant eux quand ils venoient prendre possession, et en le plantant ils s'engageoient à conserver et défendre cette contrée, comme terre romaine. Cette remarque donne, en passant, l'intelligence de deux vers de Stace, qui louent noblement un guerrier : « Apportez promp« tement les aigles et les enseignes... Ici est « la patrie, et le rempart de Rome est le seul « Fabius (1). » Passons à cette médaille de Trajan : TRIB. POT. VII. IMP. III. COS. V. P. P.

« Trajan présente une *Victoire* à Rome. C'est à l'occasion de celle qu'il remporta sur les Daces. La province qu'il a conquise est humiliée à ses pieds. Tous les détails de ce dessin me paroissent remarquables. 1°. La figure de la Victoire placée dans les mains du héros. Ces héros sont représentés de même sur une foule de médailles, et toujours

(1) *Ocyus huc Aquilas servataque signa referte,*
Hic patria est, murique urbis stant pectore in uno.

SIL. IT., L. 7.

à propos d'une conquête. Virgile fait dire à un de ses guerriers :

Non adeo has exosa manus Victoria fugit.

J'ai quelquefois imaginé trouver dans ce vers une allusion à cet usage.

« 2°. L'empereur vêtu d'une toge, faisant l'hommage de sa gloire à son pays, me rappelle les éloges donnés à sa modestie et à ses vertus civiques : « C'est-là ce qui l'immorta-« lise, dit Claudien, plutôt que d'avoir vaincu « les Parthes et triomphé des Daces (1). »

« 3°. Rome tenant en main ce long sceptre ou baguette qu'on ne donnoit qu'aux divinités : « Elle a un temple dans sa propre ville. « Elle a, comme déesse, ses autels arrosés « de sang, » dit Prudence (2).

---

(1) . . . . *Victura feretur*
Gloria Trajani ; non tam quod, Tigride victo,
. . . .
Quam patriæ quod mitis erat.....

Claud. de 4 Cons. Hon.

(2) *Delubrum Romæ (colitur nam sanguine et ipsa*
More Deæ).....

Prud. cont. Symm., L. I.

« 4°. On voit à ses pieds le globe dont elle est la souveraine (1).

« 5°. Elle est assise sur un monceau d'armes; cette posture, ce repos indique que la Victoire a été suivie de la Paix. On peut établir pour règle générale, l'observation suivante. Toutes les fois que vous verrez assis sur un tas d'armes, ou un empereur, ou la Victoire, ou Rome, ou une figure d'esclave, vous pouvez être assuré que la paix a suivi l'action célébrée dans la médaille. Virgile, dans ces admirables vers où il peint le temple de Janus fermé, et la *fureur guerrière* enchaînée de cent nœuds d'airain, la représente assise sur des armes amoncélées : »

Sæva sedens super arma (2).

« On trouve, dit Eugène, dans un ancien scholiaste, qu'il y avoit au temple de Janus

---

(1) *Terrarum Dea, Gentiumque Roma ;*
Cui par est nihil, et nihil secundum.
MART., L. 12, Ep. 8.

(2) *Claudentur belli portæ : Furor impius intus*
Sæva sedens super arma, et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.
VIRG., ÆN., L. 1.

une figure semblable à celle que Virgile a décrite. Je suis assez disposé à le croire, en pensant que cette même figure se retrouve souvent sur les médailles. Mais expliquez nous, je vous prie, dans celle que nous tenons encore, la posture de la province de Dacie ? »

« C'est, dit Philandre, celle qu'on donne aux esclaves et aux captifs ; c'est celle du malheur chez les poëtes, ainsi que chez les artistes (1). On la retrouve sur la médaille qui fut frappée à l'occasion de la victoire de Lucius Vérus sur les Parthes. Le captif, les mains attachées derrière le dos (2), pour redoublement d'humiliation, est assis tristement au pied d'un trophée, et rappelle ce vers d'Ovide :

Stentque super vinctos trunca trophæa viros.

Ov. Ep. ex Ponto, L. 4.

---

(1) *Multos illa dies incomtis mæsta capillis*
Sederat.....

PROPERT., L. 1.

O utinam ante tuos sedeam captiva penates.

Idem., L. 4.

(2) . . . . . *juvenem* . . . . *post terga revinctum*,

« Je vous ferai remarquer son bonnet ou chapeau, non pour aucune singularité dans sa forme, mais pour vous dire que ces peuples ne se découvroient la tête ni devant aucune personne même les généraux et les empereurs, ni dans aucun posture, debout, assis, agenouillés. Martial fait de cette coëffure, qui ne les quitte pas, un caractère distinctif (1) : « Eloignez-vous honteuse flatte-« rie, aux humbles discours, au sourire ap-« prêté. Je n'appelerai nul mortel mon maî-« tre ni mon dieu. Allez, fuyez, Rome est « lasse de vous; portez vos hommages ram-« pans aux Parthes *glorieux de leurs bon-« nets.* » *(pileatos).* »

« J'approuve l'épithète, dit Cynthio, mais

Pastores magno ad Regem clamore ferebant.

VIRG., ÆN., L. 2.

(1) *Frustra blanditiæ venitis ad me*
Attritis miserabiles labellis,
Dicturus dominum, deumque non sum :
Jam non est locus hâc in urbe vobis.
Ad Parthos procul ite pileatos.

MART., L. 10, Ep. 72.

je mésestime beaucoup le poëte qui, ayant flatté Domitien vivant pour capter ses libéralités, saisit l'instant de sa mort pour insulter publiquement à ses vices. On pouvoit avant cette époque croire que c'étoit un homme foible que l'attrait de la faveur entraînoit à des complaisances outrées ; mais en montrant son ingratitude, il se déclare une ame vile. »

« Votre réflexion est juste, dit Philandre, et plût au ciel que le talent fut toujours accompagné de la vertu. Mais pour donner un dernier regard à la médaille de Lucius Vérus, je vous prie de considérer le trophée placé derrière l'esclave, et de le comparer avec celui que Virgile orne des dépouilles de Mézence (1). » Il récita les vers de l'*Enéide*,

---

(1) *Ingentem quercum decisis undique ramis*
Constituit tumulo, fulgentiaque induit arma,
Mezenti ducis exuvias ; tibi, magne, tropæum,
Bellipotens : aptat rorantes sanguine cristas,
Telaque trunca viri, et bis sex thoraca petitum
Perfossumque locis ; clypeumque ex ære sinistræ
Subligat, atque ensem collo suspendit eburnum.

VIRG., AEn., L. 11.

et passa à la médaille frappée pour Vespasien à l'occasion de la *Paix.* PAX. AVG. S. C.

« On voit à droite une colonne surmontée d'une figure de divinité. Un bouclier est au pied. La Paix occupe le milieu, vêtue, n'ayant que les bras découverts ; d'une main elle relève une triple branche d'olivier ; de l'autre elle étend un flambeau qui embrase un monçeau d'armes au pied d'un autel.

« Vous trouverez la colonne dans Ovide. « Devant le temple, dans une petite place qui « regarde le grand cirque, s'élève une petite « colonne remarquable. C'est de-là, lorsque « Rome défie les rois aux combats, qu'on « lance le javelot précurseur de la guerre (1). »

« Le monceau d'armes embrasées vous rappelle ce héros que Virgile fait parler : « Tel « que j'étois devant Préneste, lorsque je fis « mordre la poussière à l'avant-garde des en-

(1) *Prospicit à templo summum brevis area Circum :*
Est ibi non parvæ parva columna notæ :
Hinc solet hasta manu, belli prænuncia, mitti ;
In regem et gentes cum placet arma capi.

Ovid. de Fast., L. 6.

« nemis, et que, vainqueur, je mis le feu « au monceau (1) de boucliers. » La même cérémonie est décrite avec pompe par Silius Italicus : cette pompe n'est pas tout à fait la poésie de Virgile (il n'aspire qu'à le suivre avec respect) (2); mais elle en approche. On consulta cet endroit de Silius (3), pendant que Philandre mettoit en regard deux médailles de Marc Aurèle, qui célèbrent ses victoires sur les Sarmates et les

---

(1) *Qualis eram cùm primam aciem Præneste sub ipsâ*
Stravi, scutorumque incendi victor acervos.

VIRG., ÆN., L. 8.

(2) *Sed lengesequere et vestigia pronus adora.*

SIL. IT.

(3) *Ast tibi, Bellipotens, Sacrum, constructus acervo*
Ingenti mons armorum consurgit ad astra :
Ipse manu celsam pinum, flammâque comantem
Attollens, ductor Gradivum in vota ciebat :
Primitias pugnæ, et læti libamina belli,
Hannibal Ausonio cremat hæc de nomine victor.
Et tibi, Mars genitor, votorum haud surde meorum,
Arma electa dicat spirantum turba virorum.
Tum face conjectâ, populatur fervidus ignis

Germains dans son troisième consulat DE. GERMANIS; DE. SARMATIS. Toutes deux présentent de ces *monts joie* d'armes qui s'élèvent assez haut (1). Dans la médaille de Vespasien, c'est la Paix qui l'allume. Ici on ne voit pas même de torches, mais on trouve des sujets semblables où la torche est exprimée. On en place même à chaque coin pour indiquer que ces armes seront réduites en cendre.

« Il ne manque rien à l'explication, dit

Flagrantem molem ; et ruptâ caligine, in auros
Actus apex claro perfundit lumine campas.

SIL. IT., L. 10.

(1) Sur la médaille portant pour légende : DE GERMANIS, on remarque encore la forme du *labarum* que nous avons vue sur une médaille de Tibère. Je soupçonne que la légion de Tibère, à qui appartenoit cette enseigne, étoit une légion germanique, ou qui avoit enlevé une enseigne aux Germains. Ce drapeau carré est une espèce de guidon très-différent des enseignes romaines. Je pense que Constantin en avoit vu le modèle en Allemagne, où il avoit beaucoup fait la guerre, et que c'est proprement un drapeau usité chez les Germains. Le lecteur appréciera, s'il veut, cette conjecture.

(*Note du traducteur*).

Cynthio. Je vous sais très-bon gré d'avoir parlé de la petite colonne, car je ne vous en aurois pas fait grace. »

« Voici, dit Philandre, une médaille dont les diverses interprétations m'ont paru forcées. Je préfère de donner simplement la mienne ; c'est le revers d'un Trajan, lorsqu'il étoit encore César (on lit sur la face : .....SARI. TRAJANO). Le corps de la devise est un vaisseau échoué et une figure qui semble venir à son secours, et le soulevant de son bras puissant, le retirer d'un bas-fond. On le juge ainsi, à ce que ce personnage n'a de l'eau que jusqu'aux genoux, quoique ses pieds posent sur un fond stable. Son cortège, et l'acte protecteur qu'il exerce, ressemblent à ce que les poëtes racontent quelquefois de Neptune. Homère dit que quand le dieu paroît les flots le reconnoissent et se calment. Sur cette médaille aussi la mer semble appaisée. Les deux petites figures nues, qui semblent nager au gré du dieu, sont peut-être des divinités subalternes à qui il permet de sauver avec lui le vaisseau. « Cymothoë et Triton dégagent par leurs efforts « le vaisseau arrêté par les rochers, tandis

« que d'un coup de trident il le soulève et « le lance sur le sein des flots appaisés. » Vous soupçonnez que c'est Virgile qui parle ainsi (1) ; l'auteur de l'*Argonautique* dit à peu près de même : « Déja le navire s'avance « sur la paisible surface des ondes, soulevé « du fond des abîmes par Thétis et son beau-« père Nérée, qui le pousse de ses longs « bras (2). » Quelques commentateurs ont pris ces deux petites figures nues pour des gens qui se noient ; mais leur attitude satisfaite exprime l'applaudissement de la joie ; et quant à la nudité, on sait que c'est la parure de ces beautés de l'empire liquide, lorsqu'elles apparoissent sur les eaux : « Pour le « tourment des satyres, que leur vue, dit « Stace, embrase et désespère (3). »

---

(1) *Cymothoë, simul et Triton adnixus acuto*
Detrudunt naves scopulo ; levat ipse tridenti,
Et vastas aperit syrtes, et temperat æquor.
VIRG., ÆN., L. I.

(2) *Jam placidis ratis extat aquis quam gurgite ab imo*
Et Thetis, et magnis Nereus socer erigit ulnis.
VAL. FLAC., L. I.

(3) *Ite Deæ virides, liquidosque advertite vultus,*
Et vitreum teneris crinem redimite corymbis,

« Voici maintenant ma conjecture sur le sens allégorique de cette composition. Le vaisseau échoué c'est l'état, que la tyrannie de Domitien et l'insolence de la garde prétorienne, sous Nerva, avoit conduit et presque précipité dans l'abîme. Quelques-uns de ceux qui y sont embarqués travaillent à le sauver; mais c'est Trajan, dès qu'il est adopté par Nerva, qui arrache Rome à ces dangers imminens, comme Neptune dégage tout à coup une nef d'un sable mouvant qui l'arrête. »

« Rien de plus ingénieux, dit Eugène, et de mieux lié que vos idées; mais ne craignez-vous pas que je vous applique vos propres règles : tout ce que vous nous disiez hier très-judicieusement contre ceux qui donnent leurs imaginations pour des réalités, pour des pensées vénérables des anciens. »

« Vous serez juste à mon égard, dit Philandre, et ne tarderez pas d'avouer que c'est d'après les anciens que je pense et m'exprime. Est-ce la comparaison de l'état avec

---

Veste nihil tectæ : quales emergitis altis
Fontibus, et visu Satyros torquetis amantes.

Statius de Balneo Etrusci., L. 1.

un vaisseau qui vous étonne? C'est une allégorie d'Horace, et certes il l'a rendu fameuse dans la belle ode :

O Navis, referent in mare te novi
Fluctus.....

Od. 14, L. 1.

Etes vous choqué de voir Trajan figurer en Neptune? tous les jours on donnoit aux dieux les traits, la taille, les ornemens d'un empereur. Stace ne dit-il pas à Domitien? « Le « pinceau d'Apelle et le ciseau de Phydias « regrettent que vous soyez venu dans un « siècle différent du leur. Le sculpteur athé- « nien vous auroit substitué à son Jupiter du « temple d'Elide. La voluptueuse Tarente et « l'orgueilleuse Rhodes voudroient qu'on leur « eût représenté ainsi, l'une le dieu de la fou- « dre, l'autre celui de la lumière (1). »

« Voulez-vous voir en vers la pensée même

---

(1) . . . . . . *Apelleæ cuperent te scribere ceræ,*
Optassetque novo similem te ponere templo
Atticus Elei senior Jovis; et tua mitis
Ora Taras: tua sidereas imitantia flammas
Lumina, contempto mallet Rhodos aspera Phœbo.

Statius de Equo Domitiani Syl., L. 1.

que j'apperçois sur la médaille de Théodose, loué de la même sorte que Trajan? Lisez Claudien : « Sans Théodose, dit-il, le nom « romain alloit disparoître ; il a soutenu la « machine ruineuse, le vaisseau ébranlé qui « se perdoit, et il l'a sauvé du naufrage... (1) »

« Voici sur un revers de Marc Aurèle *Minerve* montée sur un sphinx. Le monstre est représenté sous sa triple forme qui fournit à Ausone de ces puérilités savantes, où il semble se complaire. Il demande quel être fut à la fois *bipède, quadrupède et tripède?* et il répond que c'est le sphinx : « Terreur de « l'Aonie, vierge, oiseau et lion, elle eut les « aîles de l'oiseau, les griffes du lion, le vi« sage et le buste d'une fille (2). »

---

(1) *Nullæ relicta foret Romani nominis umbra,*
Ni pater ille tuus jamjam ruitura subisset
Pondera, turbatamque ratem, certâque levasset
Naufragium commune manu.....

Claudian de 4 Cons. Honorii.

(2) . . . . *Quaerens*
Qui bipes, et quadrupes foret, et tripes omnia solus;
Terruit Aoniam Volucris, Leo, Virgo; triformis
Sphinx, volucris pennis, pedibus fera, fronte puella.

AUSON.

« Je vois le sphinx, dit Cynthio ; mais comme je ne suis pas OEdipe, je n'entends pas les énigmes, et cette médaille en est une pour moi. »

« Vous allez, dit Philandre, comprendre les rapports du sphinx avec Minerve, et de l'un et de l'autre avec le sage Marc Aurèle. Au défaut des poëtes qui me manquent ici, c'est Pausanias qui vous expliquera le mystère. Il dit que « les Athéniens représentoient « le sphinx sur l'armure de Minerve, à cause « de la force et de la sagacité de cet animal. » Ces deux qualités, la force et la perspicacité, conviennent à la déesse des armes et de la sagesse, et toutes deux étoient réunies chez cet empereur, le meilleur philosophe et le plus grand guerrier de son siècle ;

Réunissant les dons de la double Minerve,

comme dit un poëte (1). »

« Passons à cette tête d'Auguste. Elle fut frappée après sa mort par ordre de Tibère. On lit autour : DIVVS. AVGVSTVS.

---

(1) . . . . . *Studiis florentem utriusque Minervæ.*

PATER. L'étoile de César est sur sa tête, la foudre est auprès de lui, pour marquer qu'il est placé parmi les dieux, et *compagnon de Jupiter.*

« Parlons de l'étoile ou constellation de César, de *ce fils de Vénus :*

Ecce Dionæi processit Cæsaris astrum.

VIRG., Ec. 9.

« Elle brille entre les astres, dit Horace, « comme la lune entre les clartés subalter- « nes (1). » — « Vénus, dit Ovide, vint, sans « se faire appercevoir, dans la salle du sénat, « recevoir cette ame héroïque, et la dégageant « de ses membres, elle l'emporta au séjour « des astres, ou elle lui permit de s'échapper « enflammée; l'astre nouveau se plaça au- « dessus de la lune, formant sur son passage « une longue trace de lumière (2). » Virgile

---

(1) . . . . . *Micat inter omnes*
Julium sidus, velut inter ignes
Luna minores.

HOR.

(2) . . . . *Ipsa in sede senatûs*
Constitit alma Venus, nulli cernenda. suique
Cæsaris eripuit membris, nec in aëra solvi

place sur le bouclier d'Enée l'image d'Auguste, caractérisée comme sur cette médaille. « On le voit menant l'Italie aux combats, suivi « du sénat, du peuple, des pénates, et des « grands dieux (1). Il est placé au haut de la « poupe ; de ses temples s'élance un double « feu d'heureux augure, et sur sa tête brille « l'astre paternel. »

« Quant au partage de l'empire céleste, marqué par la foudre, il l'avoit obtenu de son vivant par les patentes poétiques. On s'étoit empressé de le déifier (2), et Ovide annonce

---

Passa recentem animam, cœlestibus intulit astris.
Dumque tulit lumen capere atque ignescere sensit,
Emisitque sinu : Lunâ evolat altius illa,
Flammiferumque trahens spatioso limite crinem,
Stella micat.....

Ov. Met., L. 15.

(1) *Cum populo et patribus, penatibus et magnis Diis.*

Virg., Æn., L. 8.

(2) *Divisum Imperium cum Jove Cæsar habet.*

Virg.

Hic socium summo cum Jove numen habet.

Ovid.

. . . . . *Regit Augustus socio per signa Tonante.*

Manil., L. 1.

à Livie que pareil honneur ne peut la fuir, et que certes,

Les dieux en seront très-flattés.

« La foudre de Jupiter n'est pas le seul attribut dont on décore le nouveau dieu. Vous voyez sur sa tête la couronne radiée du soleil. Les rayons solaires sont figurés par douze pointes; elles sont au nombre de douze pour égaler celui des signes du zodiaque. Telle étoit la couronne que Virgile donne à Latinus. Ce prince la portoit en qualité de descendant du dieu du jour (1). C'est une décoration héréditaire, des armes de famille.

« Une médaille d'Antonin, dans son quatrième consulat (COS. IIII. S. C.), vous présente cette couronne radiée (portée ou par

. . . . . *Tibi debetur cœlum, te fulmine pollens,*
Accipiet cupidi Regia magna Jovis.

Ov. de Augusto ad Liviam.

(1) . . . . *Ingenti mole Latinus*
Quadrijugo vehitur curru, cui tempora circum
Aurati bis sex radii fulgentia cingunt,
Solis avi specimen.....

Virg., AEn., L. 12.

Antonin, ou par le dieu habillé en empereur) (1). Elle forme une *gloire*, une sorte de chapeau, une *nimbe* lumineuse. Ovide et Stace donnent cette coëffure à Apollon : il la prend, il la quitte (2) ; il fait à Domitien l'honneur de la lui prêter, *et elle devient plus belle sur cette tête* (3) impériale.

---

(1) Le traducteur a cru pouvoir ajouter ce qui est renfermé dans cette parenthèse. Cela est d'accord avec ce qui a été dit un peu plus haut, qu'on donnoit quelquefois aux dieux la parure impériale.

(2) . . . . *At genitor circum caput omne micantes*
Deposuit radios.....

Ov. Met., L. 2.

Imposuitque comæ radios.....

Ibid.

. . . . . *Licet ignipedum frænator equorum*
Ipse tuis alte radiantem crinibus arcum
Imprimat.....

Statius. Theb., L. 1, ad Domitian.

(3) Il me semble que cette pensée n'est pas dans Stace. C'est Pope qui la lui prête, et Addison cite ce vers de Pope :

. . . . *Mix his rays with thyne*,
And in thy glories more serenely shine.

« La figure porte dans sa main droite le fouet qu'on suppose destiné à châtier les coursiers de Phébus. Ovide les représente punis ainsi après la chûte de Phaëton. Le dieu enflammé de colère les frappe et leur reproche la mort de son fils (1).

« Elle tient de la main gauche un dard à deux pointes, image de ses rayons qui percent la profondeur des espaces célestes, et pénètrent jusques dans les entrailles de la terre (2). Lucrèce, Ausone et d'autres le disent. »

Stace a bien assez de ses adulations sans qu'on y en ajoute.

(1) *Colligit amentes, et adhuc terrore paventes,*
Phœbus equos, stimuloque dolens et verbere sævit:
Sævit enim, natumque objectat, et imputat illis.

Ov. Met., L. 2.

(2) . . . . *Lucida tela Diei.*

Lucr.

Luciferi . . . . *letalia tela Diei.*

Auson., Eidyll. 10.

Caligo terræ scinditur,
Percussa solis spiculo.

Prud., Hym. 2.

Philandre s'arrêta ici, comme pour récapituler ce qui avoit été dit, avant de passer à d'autres médailles. « Je vous en ai, dit-il, expliqué quelques-unes par les poëtes, et je vous ai aussi éclairci quelques passages poétiques par des médailles. Quelques-unes de celles-ci n'avoient pas été expliquées ou l'avoient été autrement. Quelques interprétes avoient rencontré le vrai sens, et, ne s'appuyant point d'autorités, leurs explications restoient tout au plus dans la classe des conjectures probables. »

« Il est certain, dit Eugène, que pour expliquer des médailles, sur-tout celles qui paroissent composées avec imagination, on ne peut mieux s'adresser qu'aux poëtes latins. Ils étoient contemporains des artistes ou à peu près, témoins des mêmes usages, occupés des mêmes objets, s'exerçoient sur les mêmes idées, et avoient presque la même tournure d'esprit. »

Eugène, en finissant de parler, apperçut que Philandre disposoit une autre petite suite de médailles, et demanda ce que c'étoit que ces figures de femmes. « Ce sont, dit Philandre, des cités, des nations, des provinces qui

ont pris ces ajustemens. Vous croyez voir une femme, et c'est quelquefois une grande contrée, une des quatre parties du monde; enfin, vous avez sous les yeux l'Afrique, l'Espagne, l'Italie, la France et d'autres contrées encore. »

« C'est assurement, dit Cynthio, une manière de traiter la géographie plaisante et toute nouvelle. Les géographes ont quelquefois imaginé de comparer la figure d'un pays à celle d'une tête, d'une jambe, d'un ours, d'un dragon, d'une botte; mais jamais je n'avois vu un pays déguisé en femme. Ce sont donc là des montagnes, des mers et des promontoires ? L'assemblée est vraiment galante. »

« Voilà, dit Philandre, la géographie particulière des savans en médailles. Les poëtes en ont aussi l'intelligence, et pourront nous en éclaircir quelques points. Ils vous diront pourquoi l'*Afrique*, qui est la première qui se présente ici porte à son côté une dent d'éléphant. Ces animaux viennent d'Afrique. « Syène les envoie, dit Juvenal, et le Maure « agile, et l'Indien plus noir que le Maure. « Quelquefois le monstre perd sa défense

« dans les forêts ou s'en dépouille quand le « poids lui devient incommode (1). »

« Ils vous expliqueront aussi cette coëffure, terminée en avant par la trompe du même animal. Cet ornement n'est jamais oublié, et signifie que l'Afrique produit des éléphans. On a eu le même motif en plaçant un dragon à ses pieds. Manilius déplore la fécondité funeste de ce pays (2); et Lucain (qui ne peint pas à moitié les objets), détaille les ravages du dragon (3).

---

(1) *Dentibus ex illis quos mittit porta Syenes,*
Et Mauri celeres, et Mauro obscurior Indus:
Et quos deposuit Nabathæo bellua saltu,
Jam nimios, capitique graves.....

JUVEN., Sat. 11.

(2) . . . .
Horrendos angues, habitataque membra veneno,
. . . .
Et vastos Elephantes habet, sævosque Leones,
In pœnas fœcunda suas, parit horrida tellus.

MANIL., L. 4, de Africâ.

(3) *Vos quoque, qui cunctis innoxia numina terris*
Serpitis, aurato nitidi fulgore dracones,
Pestiferos ardens facit Africa: ducitis altum

« Un peu plus loin que le dragon, le graveur a placé un bœuf, qui désigne la riche culture et les fertiles moissons de l'Afrique. On l'appeloit le grand *grenier de l'Italie.* « Terrible dans ses déserts sablonneux, où « elle n'enfante que des serpens (1); heu- « reuse ailleurs, dans ses grasses campagnes. « Celles d'Enna ne sont pas plus enrichies « par Cérès, celles d'Egypte par le Nil. » C'est Silius Italicus qui en parle ainsi; et Horace, pour exprimer l'abondance complette, dit :

Autant de bled qu'en moissonne l'Afrique (2).

Aëra cum pennis, armentaque tota secuti
Rumpitis ingentes amplexi verbere tauros.
Nec tutus spatio est Elephas.....

Luc., L. 9.

(1) *Sed quâ se campis squalentibus Africa tendit,*
Sepentum largo coquitur fœcunda veneno :
Felix quà pingues mitis plaga temperat agros ;
Nec Cerere Ennæâ, Phario nec victa colono.

Sil. Ital., L. 1.

(2) *Frumenti quantum metit Africa.....*

Hor., Sat. 3, L. 2.

Il venoit apparemment aussi de bonnes truffes de Lybie ; car Juvenal tire de-là l'occasion de rire d'un gourmand. « Riche Lybie, « dit Allédius, dételés vos charrues, et gar« dez votre beau froment. Ce sont vos truffes « que nous vous demandons (1). » Ces riches moissons africaines cessèrent pour Rome quand la Lybie se révolta, et celles de l'Espagne vinrent se faire admirer, dit Claudien (2).

« Une première médaille nous a indiqué trois habitans de l'Afrique, l'éléphant, le dragon et le bœuf. Dans une seconde, toujours coëffée de la trompe, elle est accompagnée d'un lion (3). Dans la troisième elle

(1) . . . . *Tibi habe frumentum, Alledius inquit,*
O Libye, disjunge boves, dum tubera mittas.

Juv., Sat. 5.

(2) . . . . *Segetes mirantur Iberas*
Horrea ; nec Libyæ senserunt damna rebellis
Jam transalpinâ contenti messe Quirites.

Claud. in Eutrop., L. 1.

(3) . . . . . *Leonum*
Arida nutrix.

Hor.

tient dans sa main droite le scorpion, relevant sa queue redoutée :

. . . *Minax nodis, et recto verbere sævus,*

PHARS., L. 9.

comme dit Lucain dans son long catalogue des animaux vénimeux de l'Afrique. Il est célèbre au zodiaque pour avoir piqué Orion, et Virgile présume qu'il respectera César, et se resserrera pour lui faire place (1). »

« Ces trois figures de l'Afrique, dit Eugène, me font faire un peu plus d'attention que je n'en faisois à une ou deux descriptions de Claudien. »

« Je me les rappelle, dit Philandre (2), et

(1) . . . . . *Tulit cœlo victi decus Orionis.*

LUC., L. 9.

. . . . *Jambrachia contrahit ardens*
Scorpius.......

VIRG. Georg., L. 14.

(2) . . . . *Mediis apparet in astris*
Africa, recissæ vestes, et spicea passim
Serta jacent, lacero crinales vertice dentes,
Et fractum pendebat ebur.....

Claud. de Bel. Gild.

je les crois prises d'après des médailles, ou d'après quelque peinture ou bas-relief antique. Mais il la coëffe un peu autrement qu'on n'a fait ici. Elle a des guirlandes d'épis et des défenses d'éléphant, et il ne parle pas de la trompe.

« A la suite de l'Afrique vient l'*Egypte* (médaille d'Hadrien : ÆGYPTOS. S. C.). Elle pose un bras sur une corbeille pleine des épis que lui procurent les arrosemens du Nil. « Car sa richesse est toute à elle, dit « Lucain; elle n'a pas besoin que l'étranger « la nourrisse; elle se passe des pluies de Ju- « piter et le Nil lui suffit (1). » De la main droite elle tient le sistre égyptien consacré au culte de la déesse Isis, et que les médailles placent également dans la main de l'Egypte, et d'Isis, et de ses adorateurs. Virgile en donne un à Cléopatre, lorsqu'elle appelle

---

Tum spicis et dente comas illustris eburno,
Et calido rubicunda die, sic Africa futur.

Claud. de Cons. Stil, L. 2.

(1) *Terra suis contenta bonis, non indiga mercis,*
Aut Jovis; in solo tanta est fiducia Nilo.

Luc., L. 8.

ses sujets autour d'elle (1). Manilius, qui abonde en grandes expressions, dit qu'au combat d'Actium le sistre osa *lutter contre la foudre.* Cet instrument passa à Rome avec le culte de la déesse. Tibulle en parle déja : « O ma Délie, que m'a servi ton Isis et le « sistre d'airain que tu faisois sonner en son « honneur (2). » Et Lucain dit à l'Egypte : « Nous avons reçu votre Isis dans le temple, « et vos *chiens demi-dieux*, et vos sistres « plaintifs (3). »

« L'oiseau placé devant la figure sur un piédestal est l'*Ibis.* Le piédestal fait croire que ce n'est pas l'oiseau vivant, mais son image;

---

(1) *Regina in mediis patrio vocat agmina sistro.*

VIRG., ÆN., L. 8.

. . . . *Restabant Actia bella,*
Atque ipsa Isiaco certârunt fulmina sistro.

MANIL., L. 1.

(2) *Quid tua nunc Isis tibi, Delia? quid mihi prosunt*
Ilia tuâ toties æra repulsa manu?

TIB., L. 1, El. 3.

(3) *Nos in templa tuam Romana accepimus Isin,*
Semideosque canes, et sistra jubentia luctus.

LUC., L. 8.

car cette image étoit adorée parmi celles des dieux. Juvenal en parle : « Qui ne connoît les « cultes monstrueux de l'Egypte : ici le cro- « codile est adoré ; là c'est l'ibis rassasiée de « serpens ; ailleurs c'est le singe qui figure en « or (1). » Et Prudence dit aux Payens : « Vous « priez Vénus ? priez aussi le singe. Vous ai- « mez le serpent sacré d'Esculape ? Eh ! d'où « vient votre horreur pour le crocodile, et « l'ibis, et les chiens (2). » Ce qui signifie que l'idolâtrie grecque n'étoit pas moins absurde que celle de l'Egypte.

« Vous voyez la *Mauritanie* (Hadrien : MAVRETANIA. S. C.) ; elle conduit un cheval avec une espèce de bride, ou plutôt de longe très-menue ; car la bride est beau-

---

(1) *Quis nescit, Volusi Bithynice, qualia demens*
Ægyptus portenta colat? crocodilon adorat
Pars hæc, illa pavet saturam serpentibus Ibin;
Effigies sacri nitet aurea Circopitheci.

JUV., Sat. 15.

(2) *Venerem precaris? comprecare et Simiam.*
Placet sacratus aspis Æsculapii?
Crocodilus, Ibis et Canes cur displicent?

PRUD. Pas. 1. Romani.

coup mieux figurée sur les médailles. Elle tient dans la main une houssine. A côté de ce dessin lisez les vers de Silius Italicus : « Le Numide agile ne connoît point le frein : « il mène ses chevaux avec une baguette qui « badine entre les deux oreilles, *sans qu'il « faille* leur tourmenter la bouche avec *un « mors* (1). » Claudien détaille la chose encore davantage : « Sans bouclier comme sans cas- « que, le cavalier maure lance de loin son « dard, qu'il tient de la main droite, tandis « que de la gauche il étend son manteau. « Voilà toute sa défense et ses habits ; son « cheval ne connut jamais la bride, et obéit « à une houssine (2). » Le Numide de Clau-

---

(1) *Hic passim exultant Numidæ, gens inscia freni:*
Queis inter geminas per ludum mobilis aures
Quadrupedum flectit non cedens virga lupatis.

Sil. It., L. 1.

(1) *Non . . . clypeis tectos, galeisque micantes*
. . . . . In solis longè fiducia telis.
Exarmatus erit, cum missile torserit, hostis.
Dextra movet jaculum, prætentat pallia lævâ ;
Cætera nudus Eques ; sonipes ignarus habenæ:
Virga regit.....

Claud. de Bel. Gild.

dien est un peu plus sauvage que celui de la médaille, qui est vêtu d'une étoffe légère, relevée sous le sein et ensuite à la taille.

« Je ne dirai qu'un mot du cheval. Cet animal est l'emblême d'un peuple guerrier (1).

« Des bords de l'Afrique, faisons un tour en *Espagne* (autre Hadrien : HISPANIA. S. C.); elle est assise, appuyée sur une montagne placée à sa gauche (c'est la position des Pyrénées). A ses pieds on voit un lapin qui occupe les antiquaires et les partage : les uns y voient la multitude de ces animaux qui se trouve en Espagne; les autres, plus savamment, en font un emblême des mines de riches métaux qu'on y avoit trouvées. Car, disent-ils, le lapin et la galerie souterraine que fouillent les mineurs s'appellent du même nom *cuniculus*. Je ne suis point pour l'emblême, parce que ce n'est point du mot qu'il s'agit, mais de l'objet représenté, de ce petit animal, qui abonde dans cette contrée. J'ai même toujours cru que Catulle, lorsqu'il l'appelle Egnatius : *Cuniculosæ Cel-*

(1) *Bello armantur Equi, bella hæc armenta minantur.*

VIRG., AEn., L. 3.

tiberiæ fili, le qualifie d'*enfant du pays des lapins*, et non du pays des mines (1).

« Je ne cherche pas plus de mystère à la branche d'olivier que l'Espagne tient en main. C'est qu'elle produit des olives célèbres ; elle a de riches plans d'oliviers. C'est pourquoi Claudien la représente *mêlant à sa coëffure le feuillage cher à Minerve* (2). Martial avoit déja donné au fleuve Bétis une couronne pareille (3) : et Prudence, parlant de Sarra-

---

(1) Le savant Bochard, dans son *Phaleg*, dit que le nom de cette contrée lui fut donné par les Phéniciens, et qu'ils l'appelèrent *Spania* (le pays des lapins), à cause de la multitude de ces animaux qu'ils y trouvèrent ; de même qu'ils appelèrent *Itaria* ou pays du goudron, le pays que les Grecs appelèrent *Oenotrie*, à cause des vins qu'il produisoit.

(*Note du traducteur*).

(2) . . . . *Glaucis tum prima Minervæ*
Nexa comam foliis, fulvâque intexta micantem
Veste Tagum, tales profert Hispania voces.

Claud. de Laud. Stil, L. 2.

(3) *Bœtis olivifera crinem redimite coronâ,*
. . . .
Quem Bromius quem Pallas amat.....

Mar., L. 12, Ep. 99.

gosse et vantant le christianisme de cette ville, ajoute qu'elle a la tête ornée de rameaux d'olive en honneur de la paix (1).

« La *France* est riche en moutons (encore Hadrien : ADVENTVI. AVG. GALLIÆ. S. C.). C'est pour cela, ainsi qu'à raison du sacrifice, qu'ici elle en a un près d'elle en allant au-devant d'Hadrien. Horace, en assignant à chaque pays son avantage, le miel à la Calabre, les vins à la Sicile, donne à la Gaule de *riches toisons dans de gras pâturages* (2). Elle a sur les épaules la capote rayée des Gaulois, le *sagulum*, dont parle Virgile (3). Elle tient en main une patère,

---

(1) *Cæsar Augusta studiosa Christi,*
Verticem flavis oleis revincta
Pacis honore.

PRUD., Hymn. 4.

(2) *Quanquam nec Calabrae mella ferunt apes,*
Nec Laestrigoniâ Bacchus in amphorâ
Languescit mihi, nec pinguia Gallicis
Crescunt vellera pascuis.

HOR., Od. 16., L. 3.

(3) *Aurea caesaries ollis, atque aurea vestis:*
Virgatis lucent sagulis.....

VIRG., ÆEn., L. 8.

et un autel allumé est entre elle et l'empereur. C'est la cérémonie d'un sacrifice que les provinces ne manquoient pas de faire à l'arrivée d'Hadrien, pour exprimer leur joie d'un si grand bienfait. On s'écrioit, comme Horace :

. . . . O Sol
Pulcher, ó laudande, canam, recepto
Cæsare felix.....

Les dépenses des sacrifices étoient proportionnées à la richesse de ceux qui les offroient. C'est pourquoi Horace taxe Mécène à *dix taureaux et autant de génisses*. Pour lui, il en sera quitte pour le petit veau de son pré (1). Beaucoup de médailles d'Hadrien ont été frappées pour son voyage dans l'empire. On y voit fréquemment les apprêts du sacrifice.

« Après la Gaule vient l'*Italie* (Marc-Antoine : ITALIA. S. C.). Elle tient dans sa

(1) *Te decem tauri, totidemque vaccæ;*
Me tener solvet vitulus relictâ
Matre qui lætus juvenescit herbis.....

Hor., Od. 2, L. 4.

main la corne d'abondance : « Je te salue, « s'écrie le poëte, terre de Saturne : »

Féconde en fruits, en conquérans fertile (1).

Des tours forment une couronne sur sa tête, pour indiquer la grandeur et la foule de ses cités ; c'est avec cet ornement qu'elle se présente à César dans Lucain ; mais en même tems tout annonce son deuil, *ses cheveux blancs s'échappent en désordre autour de sa couronne, etc.* (2). Elle tient un sceptre, et est assise sur un globe étoilé, pour faire connoître qu'elle règne sur les nations, et que toutes les influences du soleil et des étoiles ne s'exercent que dans son empire. « La « région éthérée lui est soumise, dit Clau-

---

(1) . . . . . *Magna parens frugum Saturnia tellus*
Magna virûm.....

VIRG., Georg. 3.

Le vers françois est de Delille.

(2) . . . . *Mæstissima vultu,*
Turrigero canos effundens vertice crines,
Cæsarie, lacerâ.....

LUC., L. 1.

« dien, ainsi que le séjour des mortels (1). »
— « Quand Jupiter, dit Ovide, du haut de « son palais jette un coup-d'œil sur l'univers, « rien, qui ne soit romain, ne s'offre à ses re- « gards (2). » Ces citations seroient trop abondantes.

« Je vais pourtant citer Claudien pour une autre médaille, qu'on diroit qu'il a copiée (Néron : ROMA. S. C.). Il semble que la voir et lire ses vers est la même chose : « C'est « l'ajustement de Minerve. Nul ornement à « ses cheveux; nulle parure suspendue ou « se repliant autour de son cou. Rien ne dé- « fend son flanc droit, rien ne cache la blan- « cheur de ses bras; une agraffe brillante fixe « les plis de sa robe, d'où s'échappe le double « globe de sa gorge indomptée ; l'éclat de « son bouclier lutte contre les clartés du so- « leil, Vulcain y épuisa tout son art ; on y

---

(1) *Ipsa triumphatis quæ possidet æthera regnis.*

Claud. in Prob. et Olyb. Cons.

(2) *Jupiter arce suâ totum dum spectat in orbem,*
Nil nisi Romanum quod tueatur habet.

Ovid. de Fast., L. 1.

« voit les deux enfans chers à Mars, et la « louve qui les allaite au bord du fleuve (1). »

« Voici l'*Achaïe.* »

« Je suis fâché, dit Cynthio, de voir que, voyageant de tous côtés, nous n'appercevions pas notre *Ile-Britannique.* Nous en étions assez près quand nous étions dans la Gaule » — « Je vais vous la montrer, répondit Philandre, sur cet Antonin (BRITANNIA. S. C. Autour est écrit : IMPERAT). Le mot est honorable ; le caractère et les attributs de la figure ont quelque chose de guerrier, conforme au génie de la contrée, qui n'est pas, comme les autres, représentée paisible ou suppliante. Soyez satisfait, mais ne

---

(1) . . . . . *Innuptæ ritus imitata Minervæ :*
Nam neque cæsariem crinali stringere cultu,
Colla nec ornatur patitur mollire retorto :
Dextrum nuda latus, niveos exerta lacertos,
Audacem retegit mammam, laxumque coercens
Mordet gemma sinum.....
. . . . *Clipeus Titana lucessit*
Lumine, quem totâ variarat Mulciber arte ;
Hic patrius, Mavortis amor, fœtusque notantur
Romulei. Post amnis inest, et bellua nutrix.

Claud. in Prob. et Olyb. Cons.

cherchez pas dans l'antiquité trop d'éloges de nos ancêtres. Je me suis répenti un jour d'avoir voulu recueillir ce qu'elle en a dit. Rien n'est moins flatteur assurément, et ce recueil formeroit une satire. Notre nom se rencontre assez souvent, mais jamais avec une épithète honnête; et cette nation devenue si éclairée, si polie, d'un si bon naturel, est appelée brutale, barbare, inhospitalière, ou de quelque nom plus fâcheux encore : on nous noircit, on nous baffoue; notre amour-propre ne trouve un peu son compte que sur cette médaille. La Bretagne y est représentée assise sur un globe au milieu des flots qui la séparent de l'ancien monde. Car c'étoit un nouveau monde pour les Romains quand César y passa. *L'Océan coule aujourd'hui entre deux mondes*, dit un ancien poëte dans le Catulle de Scaliger (1); et ce poëte ajoute que *ce qui étoit le monde se trouve rejoint à ce qui l'est aussi* (sans doute par la con-

---

(1) *At nunc oceanus geminos interluit orbes.*

. . . .

Conjunctum est quod ad huc orbis et orbis erat.

quête) ; mais Virgile persévère à dire (1) :

Les Bretons séparés du reste des mortels,

et les autres poëtes le répètent.

« Les pieds de la figure posent sur l'Océan : son demi-vêtement est, suivant Claudien, de la couleur des flots, soulevés par la marée (2). Elle porte en sa main droite une enseigne romaine qui indique la conquête (3),

---

(1) *Et penitus toto divisos orbe Britannos.*

VIRG., EC. I.

. . . . . *Nostro diducta Britannia mundo.*

CLAUD.

. . . . *Roma*
Vincendos alio quæsivit in orbe Britannos.

Idem.

(2) . . . . *Cujus vestigia verrit*
Cœrulus, oceanique æstum mentitur, amictus.

Claud. de laud. STIL., L. 2.

(3) . . . . *Victricia Cæsar*
Signa Caledonios transvexit ad usque Britannos.

Sidon. Apollin.

(et c'est à cette enseigne peut-être qu'il faut rapporter le mot *imperat.*) (1).

« Revenons à l'Achaïe (Hadrien : RESTITVTORI. ACHAIAE. S. C.). L'empereur relève la province agenouillée devant lui. Entre eux on remarque un vase d'où s'élève une touffe de persil. Je ne veux pas vous ennuyer de la ridicule histoire d'Hercule mangeant une salade de persil pour se rafraichir après avoir combattu le lion de Némée. Il suffit de dire que l'usage aux jeux néméens, institués par Hercule, étoit de couronner le vainqueur de persil. Ausone vous dira que les jeux de l'Achaïe (2) étoient au nombre de quatre, deux à l'honneur de Jupiter et d'Apollon, deux en celui de Pale-

---

(1) La phrase renfermée dans cette parenthèse est ajoutée par le traducteur.

(2) *Quattuor antiquos celebravit Achaïa Ludos,*
Cœlicolûm duo sunt, et duo festa hominum.
Sacra Jovis, Phœbique, Palæmonis, Archemorique:
Serta quibus pinus, malus, oliva, apium.
Aus. de Lustral. Agon.

Archemori Nemeæa colunt funebria Thebæ.
Id. de Locis. Agon.

mon et d'Achemore, et que les couronnes étoient au nombre de quatre, *pin, pommier, olive, persil.* Le même auteur parle en deux ou trois endroits d'Achemore; il vous amusera, s'il peut. Mais il me semble que l'honneur accordé au persil de le choisir pour les couronnes, est dû à sa belle et durable verdure. Horace l'oppose à la brieveté de l'éclat des lys (1). Juvenal l'appelle *une couronne grecque* (2), parce qu'elle étoit particulière à ce peuple. Quant à l'humble posture de l'Achaïe, c'est celle qu'observent la Germanie et la Bretagne, en servant, l'une son empereur, et l'autre son roi; *genibus minores*, pour employer ici l'expression d'Horace, parlant d'un roi qui fait hommage de sa couronne à Auguste. Claudien ne manque pas d'observer que les envoyés des Perses à Honorius ont fléchi le genou, et déposé la thiare (3).

---

(1) *Neu vivax apium, nec breve lilium.*

HOR., L. 1, Od. 36.

(2) . . . . . *Graiæque apium meruisse coronæ.*

JUV., Sat. 8.

(3) . . . . . *Jus imperiumque Phraates*

« Une dernière médaille d'Hadrien (toujours relative à ses voyages) présente la *Sicile* à genoux, comme l'Achaïe, devant le même prince (RESTITVTORI. SICILIAE. S. C.) Elle tient à la main son offrande d'épis, et une guirlande d'épis est placée sur sa tête. C'est l'île de Cérès, célèbre par ses riches moissons (1). Les poëtes, comme vous savez, en parlent sans cesse.

Cæsaris accepit genibus minor.....

Hor., Ep. 12, L. 1.

Ille qui donat diadema fronti
Quem genu nixæ tremuere gentes.

Sen. Thyest., Act. 3.

Te linguis variæ gentes ; missique rogatum
Fœdera Persarum proceres cum patre sedentem,
Hac quondam videre domo ; positâque tiarâ
Submisere genu.....

Claud. ad Honorium.

(1) . . . . . *Frugiferis est Insula nobilis arvis :*
Nec plus Hesperiam longinquis messibus ullæ,
Nec Romana complerunt horrea terræ.

de Sicilia et Sardinia. Luc., L. 2.

« La *Judée* se trouve ici sur deux médailles de Vespasien ; sur l'une on lit : JVDAEA. CAPTA. S. C. Sur l'autre : VICTORIA. AVGVSTI. Dans toutes deux est une femme plongée dans le deuil et l'abattement convenable à une captive. Les anciens donnent deux expresssions différentes à la douleur. Tantôt, comme dit Séneque le tragique, *elle déploie toute sa violence :*

. . . . Nunc nunc vires (1).
Exprome, Dolor, tuas.

elle déchire ses vêtemens : elle se frappe la poitrine. *Les mères désolées découvrent leur*

Terra tribus scopulis vastum procurrit in æquor
Trinacris, a positu nomen adepta loci,
Grata domus Cereri. Multas ibi possidet urbes :
In quibus est culto fertilis Henna solo.

Ov. de Fast., L. 4.

(1) . . . . . *Cadat ex humeris*
Vestis apertis : imumque tegat
Suffulta latus. Jam nuda vocant
Pectora dextras. Nun nunc vires
Exprome, Dolor, tuas.

Sen., Act. 1.

sein, dit Ovide (1). Tantôt elle est accablée, recueillie en elle-même, et comme abîmée dans ses pensées « Elle étend sur sa tête le « voile de la tristesse; elle embrasse étroite- « ment le sentiment qui la tourmente; elle « jouit de ses larmes. » (Toutes les figures que j'emploie ici sont prises des poëtes, et vous connoissez les passages) (2).

« La seconde expression est celle que l'on a choisie pour la Judée; elle est couchée et comme abattue, soutenant d'un bras sa tête recouverte d'un long voile. »

« Je crois, dit Eugène, que les artistes romains, qui étoient attentifs aux usages des peuples, et n'ignoroient pas ceux de la na-

---

(1) . . . . . *Apertæ pectora matres*
Significant luctum.....

Ov. Met., L. 13.

(2) *Velata tristi vestis obtentu caput.*

Sen. Herc. Fur., Act. 2.

. . . . . *Caput ferali obducit amictu*,
. . . . . *Sævumque arctè complexa dolorem*
Perfruitur lacrymis.....

Luc., L. 9., de Corneliâ.

tion juive, ont préféré cette attitude. Pour moi, je suis frappé de sa ressemblance avec ce commencement d'un pseaume si souvent cité : « Sur les rives de Babylone nous nous « sommes assis, et nous avons pleuré en nous « souvenant de Sion (1). » Mais je vous demanderai ce que signifie l'arbre figuré dans l'une et l'autre médaille. »

« C'est, dit Philandre, le palmier, arbre distinctif de la contrée (2) ; et outre cela, qui caractérise la Victoire, parce qu'on en offre les branches aux vainqueurs. Silius Ita-

---

(1) Ps. 136.

Addison ajoute que dans le prophète qui prédit la dernière destruction de Jérusalem, la Judée est représentée comme dans cette médaille. J'ose ajouter à Addison qu'elle y est littéralement *in sacco et cinere*. Elle est dans la poussière, et couverte du *sac de l'affliction*. Car c'est le nom de ce manteau qui est ramené sur sa tête.

(*Note du traducteur*).

(2) *Palmiferamque senex bello domitabit Idumen.*

SIL. IT., L. 3.

Tristis Idumæas frangat Victoria palmas.

MART., L. 10, Ep. 50.

licus donne à l'Idumée l'épithète de *palmifera*, et l'expression des *palmes idumées* a passé de la poésie latine dans les langues les plus timides des modernes.

« Un mot encore sur la figure de la *Victoire* dans la seconde de ces médailles. Elle est représentée se disposant à graver quelques lignes sur un bouclier qu'elle a suspendu à l'arbre. C'est un usage antique dont la mémoire s'est conservée dans les poëtes. Virgile (1) représente son héros attachant le bouclier du grand Abas, et écrivant dessus : *Enée enleva ces armes aux Grecs victorieux.* Et Silius, qui suit toujours l'exemple de Virgile, ne manque pas d'en faire faire autant par Scipion après avoir vaincu Asdrubal (2).

« L'empire des Parthes (Antonin : PARTHIA. S. C.. COS. II.) est figuré en guer-

---

(1) *Ære cavo clypeum, magni gestamen Abantis,*
Postibus adversis figo, et rem carmine signo ;
Æneas hæc de Danaïs victoribus arma.

VIRG., ÆED., L. 3.

(2) *Pyrenes tumulo clypeum cum carmine figunt ;*
Hasdrubalis spolium Gradivo Scipio victor.

SIL. IT., L. 15.

rier, soutenant d'une main son arc et son carquois, de l'autre présentant une couronne à l'empereur (et, ce qui est remarquable, ayant la tête nue).

« Pour parler d'abord des flèches, vous savez combien les Parthes étoient d'excellens tireurs (1). Cela fournit à Lucain quelques vers d'une tournure ingénieuse et poétique (2). (Vous y trouverez peut-être un peu de *concetti*, et n'aimerez point des *flèches frottées de ruse*).

« La couronne a rapport à l'offrande que l'empereur reçut des Parthes, ainsi que des autres peuples, d'une couronne d'or. Présenter une couronne étoit reconnoître la sou-

---

(1) . . . . *Sagittiferosque Parthos.*

CATUL.

(2) *Illita tela dolis, nec Martem comminus unquam*
Ausa pati virtus, sed longè tendere nervos,
Et, quo ferre velint, permittere vulnera ventis.

LUC., L. 8.

Le traducteur doit avouer que la parenthèse est de lui, quoique l'éloge soit d'Addison.

veraineté. Virgile fait accompagner un tel don de celui du sceptre (1).

« Voici deux médailles de villes, *Antioche* et *Smyrne*. Antioche a pour attribut une ancre ; c'étoit celui de son fondateur Séleucus, parce que ce prince avoit sur le corps une marque naturelle ressemblant à une ancre, comme si on avoit voulu la peindre ; et cette marque se transmettoit fidellement dans toute la race, si les historiens ont dit vrai. Ausone ne manque pas d'en être plus assuré qu'eux encore (2). Smyrne est toujours représentée par une Amazone. Une Amazone, dit-on, la fonda. Elle est ici sur une médaille de Marc Aurèle, et on lit autour : ΘΥΑΤΙΡΑΙΩΝ ΚΑΙ CΜΙΡΝΑΙΩΝ. Les deux villes de Thyatire et de Smyrne font un traité d'al-

---

(1) *Ipse oratores ad me, regnique coronam,*
Cum sceptro misit.....

VIRG., ÆN., L. 8.

(2) . . . . *Illa Seleucum*
Nuncupat ingenuum, cujus fuit Anchora signum,
Qualis inusta solet; generis nota certa, per omnem
Nam sobolis seriem nativa cucurrit imago.

Aus. Ordo Nobil. Urbium.

liance, et le jurent chacune par leurs divinités tutélaires qu'elles tiennent en main :

Jus . . . et icti fœderis testes Deos.

SEN. Phænissæ., Act. 1.

Smyrne porte sur l'épaule gauche le *pelta* (1) ou bouclier des Amazones, et à sa main la hache. L'*Amazonia securis*, adoptée dans la suite, dit Horace, par les habitans des Alpes, *sans qu'on sache pourquoi, ni qu'il importe de le savoir* (2).

« Notre voyage s'avance, et nous voilà à l'*Arabie*, conquise par Trajan, à l'honneur

---

(1) *Lunatis agmina peltis.*

VIRG.

Non tibi Amazonia est pro me sumenda securis,
Aut excisa levi pelta gerenda manu.

OV., L. 3, Epis. 1, ex Ponto.

(2) . . . . *Quibus*
Mos unde deductus per omne
Tempus Amazoniâ securi
Dextras obarmet quærere distuli
Nec scira fas est omnia.

HOR., Od. 4, L. 4.

duquel on frappa une médaille où on lit au bas : ARAB. ADQ. ; et autour : S. P. Q. R. OPTIMO. PRINCIPI. S C. « A me« sure, dit Lucain (1), qu'on avance vers « les régions d'où nous arrive la clarté, une « chaleur bienfaisante adoucit le climat, et « avec lui le caractère des peuples. La mol« lesse respire jusques dans leurs étoffes lé« gères et ondoyantes. »

« Telle est celle de la figure qu'on voit ici. D'une main elle porte un rameau de l'arbuste qui donne l'encens (2); de l'autre un rouleau d'écorce parfumée, et sur la tête une guirlande adorante : car, *ses forêts em-*

(1) . . . . . *Emollit gentes clementia cœli.*
Illic et laxas vestes, et fluxa virorum
Velamenta vides.....

Luc., L. 8.

(2) . . . . . *Solis est thurea virga Sabeis.*

Virg.

Thuriferos Arabum saltus.

Claud. de 3 Cons. Hon.

Thurilegos Arabas.....

Ov. de Fas., L. 4.

baument les airs, et la terre exhale les délices (1). »

« Quelle contrée enchanteresse ! s'écria Cynthio, le récit fait presque l'effet du climat, et il semble qu'on respire cet air balsamique. Quel est cet animal auprès de la figure de femme ? C'est le chameau, ce me semble, destiné à transporter toutes ces épices, ces trésors de volupté, l'encens, l'amome, le cinname. »

« Et le poivre, dit Philandre, le poivre plus précieux encore. « Voici le poivre, s'é-
« crie Perse, arrivez le premier,

« Enlevez cette charge aux chameaux altérés. »

« Le marchand, dit-il ailleurs, va jusques
« vers le berceau du jour échanger les mar-

---

(1) . . . . . . *Molles Arabas terramque ferentem Delicias.....*

MANIL., L. 4.

Urantur pia thura focis, urantur odores,
Quos tener à terrâ divite mittit Arabs.

TIBULL., L. 2, El. 2.

. . . . . *Odoratæ spirant medicamina Sylvæ.*

MANIL.

« chandises d'Italie contre la gousse ridée qui « renferme le poivre (1). »

« Vous nous avez, dit Eugène, cité ce matin plusieurs passages de Perse, où je trouve une grande vigueur de poésie, et je suis affligé que Dryden juge si sévèrement un auteur de ce mérite ; il pousse l'injustice au point (2) qu'à propos d'un très-bel endroit, il dit : *Cela est trop bien pour être de Perse ; il faut que Lucain, son contemporain, ait mis la main ici.* » — « Pour moi, dit Cyn-

---

(1) *Tolle recens primus piper è sitiente camelo.*

PERS., Sat. 5.

Mercibus hic Italis mutat sub sole recenti
Rugosum piper.....

Idem, ibid.

(2) Le passage en question représente un naufrage. Adisson l'avoit cité dans un autre endroit, où je n'en ai conservé que le mot nécessaire. Le voici entier :

. . . . . . *Trabe ruptâ, Bruttia saxa*
Prendit amicus inops. remque omnem surdaque vota
Condidit Ionio : jacet ipse in littore, et unâ
Ingentes de puppe Dei, jamque obvia mergis
Costa ratis laceræ.....

Idem, Sat. 6.

thio, je suis si peu de l'avis de Dryden, que Perse me paroît meilleur poëte que Lucain; et je pense que s'il avoit eu le même sujet à traiter, il auroit surpassé la Pharsale, au moins pour l'expression poétique et les belles descriptions. Il rencontre rarement l'occasion de décrire, mais quand il peut déployer ce talent, peu de poëtes, à mon avis, ont des tours plus rapides, et des vers plus heureux. Ses obscurités fréquentes (et quelquefois affectées, je l'avoue) n'étoient qu'un voile transparent pour ses contemporains qui connoissoient les personnes, les usages, les faits qu'il a en vue: elles sont devenues presque impénétrables pour nous, à cette grande distance de siècles. C'est le sort de la satire, de n'être bien comprise que des contemporains. Les sujets amoureux ou héroïques ont un fonds d'expressions et d'images borné, et qui ne change jamais, parce que c'est la nature même des choses qui l'a fourni: les ressources de la satire sont dans les caprices variables et infinis de la multitude, qui invente sans cesse, et change à mesure qu'elle invente. »

La matinée de nos trois amateurs s'étoit

consumée à regarder des médailles et citer des vers. Il étoit trop tard pour entreprendre une quatrième suite de médailles. Philandre proposa de remettre après le dîner à voir le reste. Eugène et Cynthio avoient pris goût à cette étude, qui fit naître un troisième entretien dans la matinée suivante.

TROISIÈME DIALOGUE.

Comparaison des médailles anciennes avec les modernes.

PHILANDRE avoit l'usage de se promener le matin dans un bois du voisinage, situé sur les bords de la Tamise. Ce bois, coupé de belles allées qui se terminoient à la rivière, offroit des points de vue charmans. La rive du fleuve et l'épaisseur des ombrages attiroit tous les oiseaux du canton, qui saluoient l'aurore du bruit plaisamment confus de leurs chants divers. Je sais fort bien que ces descriptions et ces paysages pittoresques passent pour des tableaux de fantaisie créés par un écrivain; en sorte que si l'imagination des lecteurs n'est pas satisfaite, c'est la sienne qu'on accuse d'avoir été courte et stérile,

ayant cependant le soleil à sa disposition et le terrain en abondance. C'est une observation de Cicéron que ces beaux platanes, qui figurent si bien dans un des dialogues de Platon, doivent leur verdure non à la fraicheur du sol où ils sont plantés, mais à la richesse du style qui les décrit. Pour moi qui ne cherche qu'à fixer la scène du dialogue qu'on va lire, je ne ferai pas d'autres frais pour son embellissement.

Philandre goûtoit le plaisir que donne dans la belle saison le frais du matin et la rosée qui distille, lorsqu'il vit arriver près de lui Eugène et Cynthio. Celui-ci sans perdre de tems fit ses plaintes de ce que Philandre lui ôtoit le repos de la nuit. « J'ai la tête tellement remplie de médailles, que je n'en dors plus, ou les vois en rêvant. A peine avois-je fermé la paupière, que j'ai été éveillé en sursaut par une vision, d'un caducée, je crois, ou d'une corne d'abondance. » — « Vous me feriez croire, dit Philandre, que vous commencez à vous reconcilier avec les médailles, s'il en est de ces monnoies antiques comme des modernes, dont l'image dans le sommeil tourmente ceux qui en font grand cas. »

— « Il est vrai, dit Eugène, qu'il y a de la ressemblance entre ces deux goûts, comme entre leurs objets; tous deux deviennent insatiables à mesure qu'on les satisfait. Mais (mettant de côté la monnoie populaire et les avares du commun), il y a un sujet que Cynthio et moi aurions plaisir à vous voir traiter: en quoi les médailles antiques diffèrent-elles des modernes? auxquelles doit-on donner la préférence?» — « La question, dit Philandre, a plus d'étendue que vous ne l'imaginez peut-être. Pour la traiter à fond, il faudroit considérer séparement le métal, l'occasion pour laquelle on l'emploie, les inscriptions, les figures qui l'accompagnent. » — « Eh! voilà, dit Cynthio, votre sujet très-bien divisé par vous-même: ne pouvez-vous pas nous faire le plaisir d'entrer en matière sans plus de préface?»

« La première différence à considérer, dit Philandre, est celle des métaux employés autrefois ou maintenant pour les médailles; mais comme cet examen est plus curieux qu'utile, je vous demande la permission de ne m'y pas arrêter long-tems. On peut connoître toutes les parties instructives de cette

science, sans savoir si les Romains des premiers siècles employoient à cet usage le fer ou l'airain ; et quand on sait expliquer une médaille, il n'est pas nécessaire qu'on soit en état de décider si elle est de cuivre ou d'airain de Corinthe. Il y a cependant une telle différence entre le métal antique et le moderne, que j'ai vu un antiquaire, entre autres moyens et essais, distinguer avec la langue l'âge d'une médaille ; et quand je me mis à rire, il me dit avec chaleur : « Monsieur, il y a autant de différence pour la saveur entre l'airain ancien et moderne qu'entre une pomme et un navet. » — « Cela fait pitié, dit Eugène ; mais il me semble qu'ils se servent du nez aussi, et prétendent distinguer au flaire. De plus, je sais, qu'ils ont recours au tact, comme à une preuve non moins sûre que la vue ou l'odorat. Ainsi, ils ont le bonheur ou la prétention de juger par tous les sens. Mais j'imagine que l'épreuve du goût n'a lieu que pour les métaux d'une espèce inférieure. »

« Ici, dit Philandre, on peut remarquer le grand sens des anciens dans le choix des matières auxquelles ils confioient le souvenir

des actions mémorables. Ils savoient fort bien que l'or et l'argent pouvoient tomber dans des mains avares ou ignorantes qui, faisant beaucoup d'attention au métal, se soucieroient fort peu du dessin. Et la crainte étoit fondée; car il y a eu une innombrable quantité de ces précieux monumens historiques portée à l'orfèvre avant que la renaissance des lettres apprit aux hommes instruits la nécessité de les recueillir. C'est pour les hommes passionnés de l'antique une perte comme celle de la bibliothèque d'Alexandrie, et j'en sais qui pour ravoir ces richesses donneroient le Vatican. »

« Les anciens, voulant parer en partie à ce malheur, plaçoient beaucoup de leurs dessins sur l'airain ou le cuivre, qui ne craignent pas le rogneur d'espèces, et ne risquent que d'être fondus dans un incendie général.

« Au contraire, nous frappons presque toujours en or ou en argent, et ce en petite quantité. J'ai vu à Vienne un médaillon d'or représentant Philippe II, qui pèse vingt-deux livres sterlings ; pièce probablement unique en son genre, mais qui ne se sauvera pas

long tems du creuset si elle sort des cabinets de l'empereur. J'ai vu chez le roi de Prusse un autre morceau du poids réel de trois livres. »

« Les princes, dit Eugène, qui commandent de pareils lingots me paroissent étaler leur richesse plutôt que montrer leurs qualités estimables. Ils croient apparemment qu'il y a du mérite à figurer en or plutôt qu'en cuivre, et que c'est la rareté du métal qui donne la valeur. Mais nous voudrions vous entendre à présent sur la différence des occasions qui ont fait naître les médailles chez les anciens avec celles qu'ont saisi les modernes. »

« Avant d'entrer dans ce détail, dit Philandre, je ferai une remarque préliminaire, c'est que les anciens ne faisoient point de distinction entre les médailles et la monnoie. Tout étoit monnoie, et un ancien Romain garnissoit sa bourse de ces pièces que nous rangeons dans des cabinets. Aussitôt qu'un empereur avoit fait quelque chose de remarquable, on frappoit une pièce qui avoit cours et valeur dans tous ses états. »

« C'étoit là, dit Eugène, une charmante in-

vention pour répandre promptement au loin la renommée du prince, et faire circuler son éloge. J'ai quelquefois, dans ma pensée, fait reproche aux modernes de n'avoir pas suivi cet ingenieux exemple. Je ne connois pas d'autre moyen de perpétuer ces monumens que de les multiplier assez pour arriver aux âges futurs. Il est vrai que je dispense un administrateur politique qui n'auroit qu'un esprit de faction et d'intérêt, de se passionner pour la gloire de sa patrie, afin qu'elle reçoive des hommages jusque chez la postérité. Un homme qui voudroit parler de l'honneur dont sa nation pourroit jouir dans quelques siècles s'exposeroit à faire rire.»

« Vous avez l'air, dit Cynthio, de prendre de l'humeur contre le gouvernement, parce qu'il n'encourage pas la fabrication des médailles? Mais est-il bien certain que chez les anciens elles servirent de monnoie courante?»

« C'est, dit Philandre, l'opinion la plus probable, excepté pour ce que nous appelons les *médaillons*. C'étoit des pièces à part, distinguées de la monnoie comme le sont parmi nous les médailles. Elles n'avoient

point de cours dans le commerce : et c'étoit le possesseur qui l'évaluoit suivant sa propre estime. Il est à présumer que l'empereur les destinoit à des présens pour ses amis, pour les princes étrangers et pour les ambassadeurs. Toutefois, afin que leur petit nombre n'exposât pas le sujet de la composition à l'oubli, on ne manquoit pas de le répéter dans une proportion convenable à la monnoie, ce qui lui donnoit un cours rapide dans tout l'empire. C'est comme si nos petites pièces d'argent ou de cuivre portoient ces belles empreintes exécutées si parfaitement sur nos médailles.

« Maintenant nous pouvons considérer dans quels cas on faisoit frapper une médaille. D'abord, on célébroit les grandes actions guerrières et les succès éclantans. Les modernes font de même, mais comme la méthode de faire la guerre, et les circonstances qui l'accompagnent ont changé dans le cours des siècles, je vais vous montrer par un exemple, que cela a produit une différence dans la composition des artistes. Jamais chez les anciens une médaille n'a fait mention d'une prise de ville; et, en effet, c'étoit rarement

par un siège qu'un grand homme se signaloit avant l'invention de la poudre, et ce que nous appelons l'*art du génie*, ou celui de défendre et d'attaquer les places : une seule bataille quelquefois décidoit du sort des royaumes (1). Nos médailles modernes, au contraire, représentent des sièges et des

---

(1) Je ne sais si Addison s'exprime avec toute la justesse qu'on a coutume d'admirer en lui. Je sais bien qu'on ne montre pas de médailles frappées pour la prise de Syracuse ou de Tarente, de Numance ou de Corinthe. Mais je crois qu'il faut l'attribuer à l'ingratitude et à la sécheresse de ces sujets en gravure. Les Romains avoient poussé très-loin la guerre de siège (dans laquelle cependant ils ont été au moins égalés par les Grecs); mais c'étoit dans de grands bas-reliefs et non dans le champ étroit d'une médaille qu'ils représentoient l'escalade, la tortue, le jeu du belier, et toutes les autres circonstances propres à cette guerre. La colonne trajanne figure tous ces détails. Elles représentent les fortifications barbares de Decebale et des Daces; mais les médailles de Trajan n'offrent rien de cela. Nos modernes ont cru tirer meilleur parti d'un plan de ville et du jet des bombes. Le fameux Warin a exécuté dans ce genre un chef-d'œuvre; mais c'est Warin.

(*Note du traducteur.*)

plans de fortifications conformes à toutes les règles, et qui gagnent quelque chose à être vus de la sorte. »

« C'est, dit Eugène, une sorte de justice due par un prince à la postérité que lorsqu'il a détruit ou extrêmement défiguré une belle ville et de forts bastions, il les rétablisse au moins *en peinture.* »

« Nous croyons aussi, dit Philandre, que les anciens et les modernes ont profité de l'occasion des grandes constructions exécutées de leur tems, pour en figurer l'architecture sur des médailles. J'observerai pourtant qu'à cet égard nous avons sur les anciens un avantage réel, qui est le mérite de la perspective, qu'on trouve rarement chez eux, sur-tout au même degré, et qui plait beaucoup à l'œil d'un mathématicien, et même à des yeux vulgaires. C'est un point ou deux assortimens de médailles diffèrent plus que dans leurs sujets (1). (Mais les anciens artistes évitoient le plus souvent cet écueil, en

(1) Le traducteur a cru pouvoir ajouter la phrase renfermée dans cette parenthèse pour mettre un peu plus de liaison dans la pensée de l'auteur.

exécutant des sujets où la perspective n'est pas nécessaire.) Rien de plus ingénieux et de plus flatteur pour les empereurs que la manière dont ils célébroient sa qualité distinctive; ils ne se bornoient pas à la remarquer dans son influence sur quelque action particulière, mais dans l'apparence générale qu'en recevoit son caractère. Ce goût fut poussé trop loin. Néron vit honorer ses prétentions à la musique, et Commode son habilité à faire des armes. Vous ne voyez pas célébrer ainsi les vertus favorites des princes modernes, la magnificence du roi de France, la dévotion de l'empereur.

« De plus on tenoit compte et registre en quelque sorte des bonnes actions qui tournoient à l'avantage du peuple, ainsi que des exploits guerriers qui faisoient briller le prince. La diminution d'une taxe, la remise des arrérages, l'exercice d'une fonction, la réparation d'un port, l'entreprise d'un grand chemin, paroissoient des occasions dignes d'une médaille. On n'en négligeoit aucune pour encourager le prince à faire du bien; car on n'oublioit pas que ces actes répétés de bienfaisance assurent plus le bonheur

à une nation que les victoires et les conquêtes ne répandent d'éclat. On auroit trouvé peut-être un peu bisarre en Angleterre qu'on eût, sous la reine Anne, frappé une médaille à l'occasion de la taxe des cheminées supprimée, ou de deux millions sterlings par an donnés pour les dépenses de la guerre. »

« Je trouve, dit Eugène, que nous aurions suivi la trace des Romains en frappant des médailles pour les nouveaux bassins de construction navale, pour la navigation des fleuves perfectionnée, pour l'hôtel de la marine à Greenwich, et tels autres emplois utiles de la richesse publique. »

Philandre insinua qu'il ne falloit pas appeler négligence ce qui n'est qu'un acte de modestie commandé au prince par sa position. « C'est lui, dit-il, qui fait frapper les médailles, et en choisissant les sujets que vous dites, il auroit eu l'air de s'ériger des trophées, et de consacrer des monumens à son mérite. Il n'en étoit pas ainsi à Rome. Le prince étoit censé avoir le sénat pour surveillant; et le sénat étoit fort attentif. Hélas! il est vrai que c'étoit à flatter; et que l'adulation y fut portée à un excès dont les siècles

n'ont cessé de rougir pour Rome, et même pour l'espèce humaine. Mais enfin c'étoit au nom et par un décret du sénat que le prince recevoit ces honneurs : et le sénat ne savoit qu'honorer ; jamais il ne fit frapper une médaille qui exprimât tant soit peu la censure, la raillerie, la satire.

« Quand il y avoit quelque victoire, quand un prétendant à l'empire l'avoit emporté sur ses rivaux, l'effigie et la mémoire de ceux-ci restoit sur les médailles sans aucune contradiction fâcheuse. Les empereurs plaisantoient du prédécesseur et des vaincus ; mais ce n'étoit pas sur les médailles qu'on osoit s'égayer. Ils mettoient de l'invective dans leurs discours et leurs écrits, jamais dans les pièces de métal qu'on fabriquoit pour la nation. Si l'on n'avoit d'autre histoire des empereurs que celle qui est consignée dans les médailles, on croiroit voir une suite de princes parfaits, qui ont fait le bonheur de l'humanité ; tandis qu'à considérer leur vie écrite, la plupart furent des monstres de débauche et de cruauté, l'opprobre de la nature. Les médailles sont des monumens de l'adulation dont a joui un empereur, à raison ou

sous prétexte des vertus et des victoires qu'il jugeoit à propos de s'attribuer. Si c'étoit-là qu'on prit des mémoires, Claude seroit un aussi grand conquérant que Jules César, et Domitien un prince plus sage que son frère Titus. Tibère, sur ses médailles, est la clémence et la modération personnifiée; Caligula et Néron sont les pères du peuple; Galba le protecteur de la liberté, et Vitellius le restaurateur de Rome. En un mot, si vous avez la curiosité de voir Commode religieux, Caracalla pieux, Heliogabale dévot, vous le trouverez dans la légende et les emblêmes de leurs médailles.

« Au contraire, les modernes ont mis souvent sur les leurs de l'ironie et de la satire. Nos rois n'ont pas été plutôt détrônés, qu'ils rencontrent une autre guerre et sont insultés par celui qui frappe le métal. Quelquefois la raillerie est assez fine, mais enfin c'est un caractère qu'on ne rencontre jamais sur les anciennes médailles, et qui établit une différence. »

« J'avoue, dit Cynthio, qu'en général on a tort de s'écarter des anciens, et que leurs usages étoient plus conformes à la raison.

Mais si nos ancêtres ont jugé à propos d'être toujours sérieux et graves, cela n'interdit pas à leurs petits-fils la faculté de rire. Pour ma part je ne vois dans ce nouveau genre plaisant, qu'une invention qui a donné quelque chose à l'amusement, en conservant, dans les occasions, la solemnité et la majesté convenable : et après tout une victoire peut être célébrée par une épigramme ainsi que par un poëme héroïque. Si les anciens avoient admis la raillerie dans leurs médailles, c'en seroit peut-être la partie la plus recherchée. Outre l'amusement, on y trouveroit une instruction pour le goût, et on compareroit l'esprit des différens âges de Rome. »

« Il est hors de doute, dit Philandre, que nos dévanciers auroient pu, si cela les avoit amusé, plaisanter aussi spirituellement que nous. Mais ils s'en gardoient bien, selon moi, et évitoient toute apparence de légéreté qui auroit pu rendre leur sincérité suspecte. S'ils avoient donné dans le badinage ou la satire, nous n'aurions pas su s'ils avoient le dessein de nous instruire plus que celui de nous amuser. »

« J'ai ouï-dire, reprit Eugène, que les Romains frappoient plusieurs médailles pour la même occasion. Si nous avions suivi leur exemple, il n'y auroit eu nulle erreur à craindre pour la postérité; puisque les médailles sérieuses auroient servi d'explication, de correctif à celles du genre badin. Du reste, la raillerie des modernes est moins blâmable que l'adulation des anciens. Mais j'ai une question à vous faire : vous ne nous avez parlé que des médailles frappées pour les empereurs; on m'en a montré de frappées en l'honneur de plusieurs particuliers. »

« Il y a, dit Philandre, des monnoies du tems des empereurs frappées à l'honneur du sénat, de l'armée et du peuple. Mais je ne me rappelle pas qu'une seule, même avant le bas-empire, porte une effigie autre que celle du prince ou de quelqu'un de la famille impériale. A la vérité, on trouve sur une médaille de Tibère, l'année du consulat de Séjan, et c'est celle où les chrétiens placent la mort de Jésus-Christ.

« Passons à l'examen de la légende ou inscription des médailles. La matière est de quelque intérêt et veut être considérée mûrement. »

« Vous allez plus loin que vos promesses, dit Cynthio, et votre texte annonçoit moins. Du reste, la bonne critique s'exerce tour à tour sur le dessin d'une bague et sur l'inscription d'une médaille. »

« J'ai vu, dit Philandre, plusieurs empreintes modernes dont on n'appercevoit l'inscription qu'en regardant autour des bords de la pièce, comme le *Decus et Tutamen* de notre monnoie vulgaire. Elle étoit placée là de manière à ne pas conserver long-tems le souvenir de l'exploit qu'on avoit voulu éterniser. Les anciens étoient trop sages pour écrire une chose mémorable sur un espace si étroit. »

« J'aurois pensé, dit Eugène, que les modernes avoient voulu trouver plus de champ, et une plus grande proportion pour leurs figures. On remarque sur certaines médailles du tems passé une sorte de confusion et de combat entre la légende et le dessin, qui se disputent le champ. Ils sont si bien mêlés qu'on voit que l'artiste a eu un grand travail à placer tous ces mots. »

« Vous nous donnez, dit Philandre, une sorte d'excuse pour les médailles dont on a

placé l'inscription sur les bords; mais que dire de celles où on a chargé impitoyablement d'écriture, et le bord, et le revers, et la face. Vos modernes compositeurs ne savent pas réduire une inscription à sa juste mesure, en sorte qu'ils n'ont plus assez de place pour la graver. Le premier défaut que je trouve aux légendes modernes est la diffusion. On diroit un rhéteur qui veut imiter Cicéron et arrondir la période. Je ne vous citerai qu'un exemple: à l'occasion de la levée du siège de Vienne, on publia une médaille avec l'inscription suivante: VIENNA AVSTRIAE $\frac{4}{14}$ IVLII AB ACHMETE II OBSESSA $\frac{2}{12}$ SEPT. EX INSPERATO AB EO DESERTA EST. »

« Miséricorde! s'écria Cynthio; c'est un article de gazette, et non la légende d'une médaille. Je me souviens que vous nous avez représenté les médailles comme des abrégés de l'histoire; mais des inscriptions de cette prolixité auroient besoin d'un sommaire. »

« Comparez, dit Philandre, ces longues lignes, ces dates redoublées, ce mystère des lettres majuscules, avec la brieveté expéditive des inscriptions antiques. *Salus Generis humani. Tellus stabilita. Gloria Orbis Ter-*

ræ. Pacator Orbis. Restitutor Orbis Terrarum. Gaudium Reipublicæ. Hilaritas populi Romani. Bono Reipub. nati. Roma renascens. Libertas restituta. Sæculum Aureum. Puellæ Faustinianæ. Rex Parthis datus. Victoria Germanica. Fides Mutua. Asia Subacta. Judæa capta. Amor mutuus. Genetrix orbis. Sideribus recepta. Genio Senatûs. Fides exercitûs. Providentia Senatûs. Restitutori Hispaniæ. Adventui Aug. Britannia. Regna Adsignata. Adlocutio. Disciplina Augusti. Felicitas publica. Rex Armenis datus.

« Quelle simplicité ! que de majesté ! que de force ! C'est le suc de l'histoire, et deux mots quelquefois fourniroient la matière d'un volume.

« Si je hais la prose allongée, je ne m'amuse pas davantage des vers ennuyeux dont certains poëtes ont chargé des médailles. Il y a des distiques ; j'ai vu jusqu'à des quartrains. » — « Cela est fort avantageux, dit Cynthio, pour immortaliser des rebus et des jeux de mots, capables de donner à la postérité une grande idée de la sottise de leurs aïeux. Je trouve qu'un mauvais poëte tire

bon parti d'une médaille pour procurer quelque durée à ses vers. Le métal seul peut la leur faire obtenir. » — « C'est lui, dit Philandre, qui l'a donnée à ces quatre vers d'immortelle sottise, dont on a sali une médaille de Gustave Adolphe :

Miles ego Christi, Christo duce sterno tyrannos,
Hæreticos simul et calco meis pedibus.
Parcere Christicolis me, debellare feroces
Papicolas Christus dux meus ecce animat.

« Vous faites bien, dit Cynthio, d'avertir qu'il est question du grand Gustave : j'aurois cru qu'on parloit de quelqu'un de ses gothiques prédécesseurs ; son exemple aide à comprendre que le grand Alexandre ait mené Chérile à sa suite dans son expédition de Perse. » — « Si vous êtes frappé du ton capucinal de cette inscription, dit Philandre, je me flatte que vous n'êtes pas plus satisfait pour le sens et la grammaire. Il faut le dire : la face de plus d'un grand monarque est bordée de fort mauvais latin. Mais quand je ne reprocherois pas à certaines inscriptions l'absurdité et le dégoût, je n'approuverois pas encore qu'elles soient en vers. Pourquoi ces

vers? Que diroit-on si le titre d'un ouvrage sérieux étoit en rimes? Un sujet d'inscription gagne-t-il à être mis en dactyles et en spondées? Les médaillistes modernes ont pris ce train; mais aussi, à la grande différence de l'antiquité, où un grand sens se présente sous l'apparente simplicité des mots, ici une pensée chétive est habillée d'un lambeau d'hexamètre. Quand une idèe est basse ce n'est pas le rythme poétique qui peut la relever; quand elle a de la grandeur, elle n'a pas besoin de ces ornemens affectés.

« Je me souviens de la médaille de Philippe II, à l'occasion de l'abdication de Charles-Quint : Hercule chargé de la sphère avec ce mot: *Ut Quiescat Atlas*. La pensée en est poétique; mais j'ose dire qu'un amateur d'hémistiches y auroit fait tort en mettant: *Requiescat ut Atlas*. Prenons un autre exemple en Angleterre. La paix avec la Hollande fut célébrée par une médaille, dont la légende étoit: *Redeant Commercia Flandris*. S'il y a quelque grandeur dans la pensée, deux ou trois mots de prose l'auroient mieux exprimée. »

« Il est vrai, dit Eugène, qu'une légende

de médaille n'est pas une composition en vers; mais quand un poëte ancien vous fournit cette légende, le cas semble différent. Je voudrois avoir votre avis sur ces inscriptions prises dans les anciens poëtes latins. Il y a eu des applications charmantes, et quand on sait choisir on rencontre des mots dignes d'être lus à la suite de vos médailles. »

« Quelque parti que je prenne, dit Philandre, j'aurai affaire à bien du monde; d'un côté, ceux qui ont formé leur goût sur l'antique, ne voudront point de cette nouveauté; d'autre part, vos gens d'esprit seroient choqués de voir qu'on s'oppose à ce qu'ils appeleroient volontiers un progrès et une amélioration du genre. Vous nous obligerez en nous communiquant vos remarques, en nous proposant les règles à suivre dans ce choix des passages qui doit, dites-vous, être fait avec art. »

« Vous pensez bien, répondit Eugène, qu'il ne me suffit pas qu'un passage emprunté aux anciens exprime un fait moderne, s'il ne le fait avec quelque agrément, d'une manière un peu saillante. A la vérité, si un événement peu ordinaire dans le cours des choses

humaines se trouve décrit exactement dans un passage d'un ancien poëte, il en résulte une surprise agréable, qui a son emploi sur une médaille.

« De plus, s'il s'agit non d'une circonstance semblable dans deux faits, mais de plusieurs qui les rapprochent et leur donnent le même aspect, si la citation réunit ces ressemblances, on jouit du plaisir de la comparaison en détail.

« En troisième lieu, la citation qui joint au mérite de la justesse celui d'une tournure vive, une petite pointe de satire devient doublement agréable. Mais (en supposant toujours la justesse de l'application) rien ne charme plus qu'un trait fier et sublime, qui avertit l'ame de sa grandeur, et donne une haute idée de la personne ou de l'action célébrée; c'est le plus noble but que puisse atteindre l'art du médailliste.

« Il est sans doute très-amusant de voir un vers se détacher comme de lui-même d'un ancien poëme où il formoit un fort beau sens, et s'appliquer à un événement moderne. Mais il faut qu'il vienne de bonne grâce et sans effort, que ni les mots ni la ponctua-

tion ne soient altérés : car alors, au lieu d'un ancien poëte que je revoyois avec plaisir, je n'apperçois plus qu'une fantasie moderne. »

« Vous avez, dit Philandre, bien employé votre tems, et la matière est épuisée. Je pense que les règles de critique que vous donnez pour les citations, s'appliquent non-seulement aux médailles, mais aux épigraphes des livres et autres inscriptions de même nature. Mais avant d'en finir pour les légendes de médailles, je ne puis m'empêcher de dire un mot sur un genre d'esprit qui est en vogue, sur-tout en Allemagne, qui est d'exprimer la date de la médaille dans l'inscription même, et par sa seule teneur. En voici un exemple pris encore dans les médailles du Grand Gustave : ChrIstVs DVX ergo trIVMphVs. En détachant les majuscules, et les rangeant dans l'ordre prescrit par de certaines règles, vous découvrez la date, qui est 1627. On ne tient compte des petites lettres que comme caractères, et les grandes sont à la fois caractères et chiffres. Un laborieux Allemand parcourra le dictionnaire entier pour rassem-

bler les matériaux de cette *ingénieuse* devise, et vous doutez bien que ce n'est pas les mots classiques qu'il cherche, mais ses précieuses lettres numérales, un L, un M, un D. Quand vous examinez ces inscriptions-là, tenez-vous pour averti que ce n'est pas une pensée que vous rencontrerez, mais une certaine année. Il y a des universités où on fait un si grand cas de ce beau talent, que, de même qu'en Angleterre on estime un philosophe ou un poëte, là on fait cas d'un grand *chronogrammatiste.* » — « Apparemment, dit Cynthio, que ces contrées sont les paisibles provinces du pays d'Acrostiche dont parle Dryden, où l'on trouve les anagrammes, les cœurs enflammés ou aîlés, et telles autres gentillesses. Nous avons tout dit, ce me semble sur la légende de la médaille, il vous reste à parler des figures. » — « Nous en avons beaucoup parlé, dit Philandre, dans les entretiens précédens, et il n'y a plus à traiter que certaines différences du goût des modernes avec celui des anciens. La première est celle du *costume* des figures. Les Romains étoient fidèles au leur, et vous ne voyez pas grands changemens

dans leur manière de s'ajuster. Ils auroient trouvé ridicule de donner à un empereur de Rome un manteau grec, ou une mitre phrygienne. Vous voyez, au contraire, sur les médailles des modernes une foule de *toges*, de *tuniques*, de *trabées* et de *paludamentums*, et autres modes oubliées depuis plus de mille ans. Un roi de France ou de la Grande-Bretagne se trouve équipé en Jules César, comme s'il vouloit que la postérité le crut un empereur romain. J'en dis autant d'une foule d'usages religieux et autres que nous rappelons sur nos médailles. Nous y plaçons jusqu'à des divinités infernales. Il ne tient qu'à nos descendans, sur la foi de nos emblêmes, de croire que tel prince étoit très-dévôt à Minerve, que tel autre étoit un zélé adorateur d'Apollon, et que notre religion étoit un mélange de paganisme et de christianisme. Si les Romains s'étoient permis de semblables extravagances, il s'en faudroit bien qu'on pût conseiller l'étude de leurs médailles où ils auroient mis tant de confusion. Il faut regarder une médaille comme un monument durable, éternel, qui doit survivre quand le tems aura détruit tous

les autres. C'est un legs que nous substituons d'âge en âge aux derniers descendans. Quand il ne s'agit que d'instruire les trois ou quatre premières générations qui doivent nous remplacer, on ne risque guère d'être mal-entendus. Mais comme après ces premiers héritiers il en viendra d'autres qui adopteront d'autres gouvernemens, d'autres usages, d'autres croyances, il faut les instruire des nôtres avec soin, avec clarté, avec dignité, de manière à fixer leur pensée et à ne jamais embarrasser ni égarer l'esprit. »

« J'ai vu, dit Eugène, une histoire métallique de Louis XIV ; il vivoit encore. Assurement on a droit d'attendre la perfection en ce genre dans un pays où l'on voit une société instituée à part et pensionnée pour s'occuper des médailles du roi. »

« Vous permettrez, dit Philandre, que je les expose au jour de la critique, et que nous appliquions ici nos observations précédentes. Je vous prie seulement de me redresser si je me trompe.

« En premier lieu, il me paroît impossible de juger par les médailles françoises de la religion, des usages et du costume de la

nation françoise : tantôt vous voyez la croix de Sauveur, et tantôt la massue d'Hercule. Ici c'est un ange qui apparoît, là c'est Mercure. » — « Je crois, dit Eugène, que si la postérité veut juger par les médailles qu'elle étoit auguste la religion de Louis le Grand, elle y sera aussi embarrassée que pour celle du Grand Constantin. »

« Il est certain, dit Philandre, que c'est un mélange tout pareil de symboles chrétiens et payens. Et ce qui concerne les usages n'est pas plus clair. Par exemple, que signifie sur une médaille un taureau à propos de l'envoi d'une colonie en Amérique? Chez les Romains cet emblême avoit un sens; c'étoit une allusion à une coutume nationale. Ici un belier, un pourceau, un éléphant, si vous l'aimez mieux, eut été aussi significatif que le taureau. Y a-t-il quelque chose de moins naturel qu'un roi de France déguisé en empereur romain, les bras nus jusqu'au coude, le laurier sur la tête, une *chlamide* sur les épaules? » — « Je pense, dit Eugène, que l'*académie des inscriptions* sauroit se justifier. Et comment voudrions-

nous, employant sur les médailles la langue des Romains (ce que vous avez permis vous-même), comment pourrions-nous ne pas rappeler leurs coutumes et leurs ajustemens, qui sont connus de tous ceux qui ont fait quelques études. » — « Je vous accorderai, dit Philandre, que s'il n'importoit que de célébrer les grandes qualités de Louis XIV. La postérité peut négliger les autres détails; mais je ne puis me figurer que les âges futurs ne trouvassent de l'instruction et du plaisir à retrouver la parure ou les usages des ancêtres, leurs bâtimens et leurs victoires.

« Il me semble aussi qu'en France on n'a pas toujours bien choisi l'occasion pour les médailles. Voyez celle qui porte pour légende : DVNKIRKA. ILLÆSA, frappée à l'occasion de l'entreprise des Anglois pour faire sauter un fort et bombarder la ville. Le coup manqua; mais y a-t-il pour les François un grand sujet d'éloge. Je ne chicanerai pas sur le double K du mot DVNKIRKA, ni sur l'impropriété de l'épithète ILLÆSA. La médaille entière, à mon avis,

signifie que les François l'ont *échappé* ; l'honneur est donc moindre pour eux que pour les Anglois :

. . . . *Quos opimus*
Fallere et effugere est triumphus.

« Je pourrois encore relever quelques fautes, du moins je crois en voir. Mais en même tems il faut convenir, quand on ne le voudroit pas, que cette suite de médailles est la plus parfaite qu'aient exécuté les modernes, soit qu'on considère la beauté du travail, la justesse des emblêmes, la propriété des légendes. Dans ces détails et dans d'autres, les François se sont placés plus près des anciens que personne ; et c'est de cette nation que nous sont venues les meilleures lumières qu'on ait acquises sur l'art numismatique. L'Europe en est redevable à la France (1).

---

(1) Je ne suis point fâché que dans ce qui précède Addison ait paru écouter l'orgueil et la prévention nationale ; il faut avouer qu'ici son équité naturelle remporte la victoire.

(*Note du traducteur.*)

« Je ne veux pas oublier ici de parler de l'histoire métallique des papes. On y voit grand nombre de morceaux admirables, tant pour l'excellence du travail, que pour la parfaite observation des convenances. On y retrouve sans cesse la religion catholique, et dans le dessin, et dans l'inscription, tirés presque toujours l'un et l'autre de l'Ecriture-Sainte, sorte de décence qui doit accompagner le portrait d'un pape. Ainsi, quand Innocent XI eut à redouter la colère de Louis XIV, il fit frapper une médaille dont le revers étoit une barque prête à périr. C'est celle de Saint Pierre, l'apôtre voyoit le Sauveur venant à lui sur les eaux et se jetoit à ses genoux. L'inscription étoit DOMINE SALVA NOS PERIMUS. » — « Cela me rappelle, dit Cynthio, un mot qu'on prêta alors à Pasquin, *ad Galli cantum Petrus flet.* « Au chant du coq Pierre commence à pleurer. » Mais j'espère que sur l'article du portrait vous nous direz quelques mots de la manière dont les anciens l'exécutoient et que n'ont pas suivi également les modernes. » — « Le procédé constant, dit Philandre, a été jusqu'au troisième siècle, épo-

que désastreuse et de décadence pour les arts; le procédé, dis-je, a toujours été de représenter les têtes de *profil*, pour user d'un terme d'art que nous avons reçu des François. Jamais jusques-là on ne voit un visage de face et en plein. Le profil, à mon gré, a plus de majesté; il convient mieux à la proportion d'une médaille, et il est plus favorable pour exprimer dans un juste relief le nez et les soucils, qui sont les parties saillantes de la face humaine. Dans le bas-empire vous rencontrez une quantité de grosses faces gothiques, qui remplissent, comme une pleine lune, le champ d'une médaille. Les modernes ont employé les deux manières, la face et le profil; celui-ci a fourni les meilleurs ouvrages.

« Une autre remarque à faire, c'est que les anciens donnoient un plus beau relief à la figure. C'est un genre de beauté dont la décadence semble avoir suivi celle de la grandeur romaine. A mesure qu'elle décline, vous voyez les figures moins saillantes, et au tems de Constantin elles sont presque de niveau avec le champ de la médaille. Enfin, le relief disparoît tellement qu'on diroit que

les artistetes le regardoient comme un défaut, et qu'ils exigeoient qu'une belle sculpture présentât une surface absolument unie. »

« Ces sculpteurs, dit Eugène, étoient peut-être du même goût qu'un prêtre grec que j'ai vu à Vénise, où on l'avoit chargé d'acheter des tableaux de dévotion. On lui présenta un très-beau Titien. « Fi donc! dit-il, « cela sort de la toile; cela feroit dans une « église l'effet d'une statue, et vous savez « que nous n'en voulons point, les statues « avoisinent trop les idoles. Point de relief, « il nous faut une surface plane. »

« Je sais bien un pays, dit Philandre, où le bon prêtre auroit pu faire ses emplettes. C'est en deçà des Alpes. Mais nous parlons de médailles, et j'avoue que les modernes ont atteint quelquefois de très-près la perfection pour le relief et les rondeurs. Je dis qu'ils l'ont atteint de très-près; car quand on les compare, sous ce point de vue, avec les plus belles pièces antiques, celles-ci l'emportent au jugement des habiles artistes. »

Eugène et Cynthio, charmés de leur entretien avec Philandre, l'auroient fait durer encore, si le soleil, qui prenoit beau-

coup de force et commençoit à enlever tout le terrain aux ombres, ne les eut avertis de rentrer à la maison. Philandre leur en fit la proposition qu'ils agréèrent : et mon dialogue se trouve terminé.

FIN DES DIALOGUES SUR LES MÉDAILLES.

REMARQUES DE GIBBON, SUR LES DIALOGUES D'ADDISON.

REMARQUES

DE GIBBON,

SUR LES DIALOGUES D'ADDISON.

J'ai lu un charmant petit ouvrage sur les anciennes médailles, par M. Addison. Il cherche les différentes espèces d'utilité qu'on peut trouver dans l'étude des médailles ; il s'arrête aux rapports frappans entre plusieurs de leurs revers et les descriptions des poëtes latins. Dans cette vue il parcourt deux suites de médailles ; l'une des êtres allégoriques, et l'autre des symboles énigmatiques. Chacune lui fournit une vingtaine d'exemples. Les passages parallèles des poëtes sont choisis avec discernement, et les réflexions de l'auteur sont remplies de goût et de sagacité.

Personne n'avoit retiré plus de fruit de l'étude des belles lettres que M. Addison. Ses ouvrages ont beaucoup contribué à former la langue et la littérature angloise. La troisième suite des médailles est tirée des représentations des pays sur les médailles ; elle est curieuse. M. Addison emploie un troisième entretien à faire le parallèle un peu flatté des anciennes médailles avec les modernes. Cet auteur débute fort bien ; les caractères des personnages sont bien marqués ; tout y respire une conversation d'amis libres, polis et savans ; mais il auroit tout aussi bien pu donner aux deux derniers entretiens le nom de lettres, d'essais, que de dialogues. L'épitre de Pope est digne de lui ; mais cette inscription de la médaille imaginaire de Craggs, inscription en six grands vers, auroit été peu goûtée par Addison (1). On ne fait pas l'éloge d'un ouvrage didactique en négligeant le plus important de ses préceptes.

A l'occasion de ces dialogues d'Addison, je ferai deux ou trois remarques sur les êtres

---

(1) Ces vers terminent l'épitre de Pope à Addison.

allégoriques qu'on voit sur les revers des médailles. Que l'esprit humain est borné ! ses inventions les plus hardies ne sont que des copies.

I°. On a voulu donner à tous ces êtres une figure humaine. Nos yeux, accoutumés à ne voir la raison que sous cette forme, exigeoient ce sacrifice. Mais notre esprit, incapable d'une abstraction nécessaire, hors d'état de séparer la figure humaine des idées qui l'accompagnent ordinairement, demanderoit encore que le sexe fut déterminé. Ce sexe renfermoit cependant des images grossières, qui convenoient mal à la pureté des vertus et à la spiritualité de ces êtres métaphysiques. Après avoir fait ces deux sacrifices aux yeux et à l'imagination, il en fallut un troisième pour l'oreille. Pour distinguer le sexe, on ne rechercha point des caractères, des attributs qui pouvoient avoir quelque rapport avec ceux de la femelle ou du mâle. Cette méthode auroit fourni quelques allégories passables : on suivit sans réflexion les genres de leurs noms, qui n'ont été reglés, dans toutes les langues, que par le caprice et l'ignorance des premiers hom-

mes. En grec, aussi bien qu'en latin, la plupart de ces noms sont feminins. La plupart de ces êtres sont par conséquent représentés en femmes. Je dis la plupart, car malheureusement encore il y a de masculins. Quelquefois il y en a deux synonymes de genres opposés, et le même être se voit travesti en homme ou en femme, selon le mot par lequel on le désigne. Je ne citerai que l'exemple de *Gloria* et d'*Honos*. Par la suite nécessaire d'un arrangement aussi mal imaginé, le caractère du sexe et celui de l'être sont souvent compromis. Les vertus ne peuvent se contrarier, et l'on ne peut imaginer la vérité, la justice, ou l'humanité d'une femme qui se déploie aux dépens de la chasteté ou de la décence de son sexe. Dès que la nudité cependant paroît convenir aux attributs d'un être moral, on fait paroître la valeur, l'équité ou l'espérance dans un état à faire rougir une femme modeste. On a beau me dire que ce ne sont pas des femmes, mais des figures feminines : ma raison saisit la différence, mais c'est à l'imagination qu'il faut parler ici.

II°. On a beau inventer des symboles, on

ne peut représenter que des qualités humaines sous une figure humaine. La Piété n'est qu'une femme pieuse ; le Courage n'est qu'une femme intrepide, etc. C'est déja beaucoup que de purger l'ame humaine de toutes les passions, à l'exception d'une seule qui l'occupe toute entière, et qui se montre à découvert dans ses actions, dans son air, dans son maintien et jusque dans sa parure. Mais cette abstraction a existé, quoique bien rarement. On peut au moins en concevoir la possibilité, et dès-lors elle peut être représentée. Encore ces symboles ne sont-ils jamais si frappans que lorsqu'ils sortent du pays des chimères, pour nous ramener à des idées précises et à la vérité des choses. Je ne connois point de symboles plus frappans que celui de la Piété en vestale romaine. Le sénat a un peu outré ce principe, lorsqu'il a fait graver les vertus sous les traits de ses princes. Parmi les qualités humaines, celles qui sont permanentes et déterminées se marquent avec plus de force que celles qui sont vagues et passagères. Les dernières ne s'expriment que par l'attitude et l'air ; les premières peuvent y ajouter les traits, la

figure et l'habillement. Les symboles de la chasteté ou de la vertu, sont bien plus sensibles que ceux de l'espérance ou de la crainte.

Toutes les autres idées abstraites dont on a voulu faire des personnages réels, la victoire, l'éternité, l'abondance, etc., ne se font connoître que par quelques-uns de leurs effets sensibles, ou par quelque objet réel dont l'idée est liée avec la leur. Encore seroit-on fort embarrassé à les trouver au besoin, si la fable et les institutions des hommes ne fournissoient pas beaucoup de signes arbitraires, qui n'ont leur valeur que par une convention tacite. Pour la femme, dans le symbole, elle n'est qu'un hors-d'œuvre. L'éternité est assez bien représentée par un globe et un *phénix*. Dans la troisième médaille de la première suite, une femme assise les soutient dans la main. Dans la cinquième médaille on ne voit point de femme; mais l'idée est toujours la même. Elle y a si peu de part que sa présence ou son absence n'y apportent pas le moindre changement. Qu'on réitère l'expérience sur toutes ces médailles, la femme n'y est que pour figurer. Elle n'est jamais symbole elle-même. Les provinces

sont d'un genre moyen. Comme pays, elles ne sont point symboliques; mais elles le sont très-souvent pour représenter le génie et les mœurs de leurs habitans.

III°. Addison propose une explication de l'ode trente-cinquième du premier livre d'Horace, à l'occasion d'une médaille qui représente la Sécurité, qui s'appuie sur une colonne : (1). « Les mères des rois barbares, « ces rois eux-mêmes sous la pourpre redou- « tent vos capricieux revers. Daignez en ga- « rantir la république; ne renversez pas dans « votre colère cette colonne que vous avez « si bien affermie (2). »

Ils craignoient que la fortune ne renversât la colonne de leur confiance. Mais la crainte et la sécurité subsistent mal ensemble. D'ailleurs, Horace se seroit-il servi d'une allusion aussi fine et aussi éloignée, sans en

---

(1) *Dialogues sur l'utilité des anciennes médailles*, dial. II, p. 59.

(2) *Regumque matres barbarorum, et*
Purpurei metuunt tyranni,
Injurioso nè pede proruas
Stantem columnam ;......

avertir le lecteur, au moins par une seule épithète? Pourquoi ne pas rapporter tout uniment ces paroles à toutes ces statues, ces colonnes que l'adulation érigeoit aux tyrans, et qui devenoient les premières victimes de la fureur populaire dans une révolution? Je soupçonne même que le poëte pouvoit avoir en vue le roi des Parthes, le plus puissant monarque de l'Orient. Le meurtrier de son père et de toute sa famille avoit raison de craindre la fortune. Son inquiétude étoit sous les yeux des Romains; il avoit donné à Auguste plusieurs ôtages de ses proches parens, que ce prince faisoit élever à Rome. Le superbe Phrahate cherchoit moins à flatter les Romains par cette démarche humiliante, qu'à priver les mécontens de chefs d'une révolte (1).

(1) Tacit., *annal. II.* 1.

FIN DES REMARQUES DE GIBBON.

DISCOURS

SUR L'ALLÉGORIE,

PAR J. G. SULZER.

DISCOURS SUR L'ALLÉGORIE.

De l'Allégorie en général.

L'ALLÉGORIE est un signe naturel, ou une image que l'on met à la place de la chose même que l'on veut exprimer ou représenter. L'orateur, le poëte, le peintre, pour parvenir aux fins qu'ils se proposent, pour faire plus d'impression, nous offrent souvent certains objets qui, à l'aide de la ressemblance, nous en font connoître d'autres. Le proverbe si connu, *petite pluie abat grand vent,* nous présente un phénomène du monde physique, qui nous apprend cette vérité morale, que la patience et la douceur triomphent à la longue de la violence. Quand

à côté de l'image on place la chose même qu'elle doit représenter, on fait une *comparaison;* si on ne met sous les yeux que l'image seule, c'est une *allégorie.*

On se sert d'allégories dans différentes occasions. Souvent c'est par nécessité, lorsqu'il n'est pas possible de représenter les objets mêmes; c'est ainsi que la peinture exprime les idées universelles ou abstraites, dont l'objet ne tombe pas sous les sens. D'autres fois, c'est par circonspection, lorsqu'on craint de présenter la chose même que l'on a dans l'esprit, et qu'on aime mieux la laisser deviner. Horace, voulant inspirer aux Romains l'horreur des guerres civiles, parle à un navire des dangers du naufrage (1). Enfin, on se sert de l'allégorie pour embellir les idées, pour leur donner, par le moyen de l'image, plus de clarté, plus d'énergie. Tous les poëtes nous fournissent ici des exemples.

Nous allons d'abord nous occuper de l'allégorie dans la poésie et l'éloquence.

---

(1) Lib. I, od. 14.

De l'Allégorie dans la poésie et l'éloquence.

Il y a ici trois choses à considérer : la nature et l'effet de l'allégorie en général, ses différentes espèces, et ce que chacune a de particulier, ainsi que leur emploi, enfin, les sources d'où on la tire.

Toute allégorie renferme une image; cette image doit donner à la chose que l'on veut exprimer plus de clarté, plus de netteté, et la présenter à l'esprit d'une manière plus avantageuse qu'elle ne s'y présenteroit sans cela. Si l'allégorie ne produit point cet effet, elle n'est qu'une énigme, ou devient inutile. Ainsi, les qualités essentielles de l'allégorie sont la *ressemblance* parfaite de l'image avec l'objet; de manière que la première rappelle promptement l'autre, et la *force esthétique* de l'image dont la nature particulière détermine l'espèce de l'allégorie.

Outre ces qualités essentielles des images allégoriques, l'allégorie doit en avoir deux autres encore : il ne faut pas qu'elle soit poussée trop loin; il ne faut point y mêler

l'expression propre de la chose même : ces deux défauts la rendroient absurde. Les anciens ont donné au corps humain le nom de *petit monde* (*microcosmus*) ; l'allégorie est exacte ; mais elle deviendroit ridicule, si, l'étendant au delà des parties essentielles de la comparaison, on attribuoit à ce petit monde des planètes, des montagnes, des vallées, des habitans. De cette manière on pourroit absolument gâter cette belle allégorie de Platon, dans laquelle il compare les passions à des chevaux attelés à un char, et la raison au conducteur qui les guide ; car il n'y a rien dans l'ame qui ressemble au timon du char, aux roues, ni à d'autres parties de l'image. Il faut donc bien se garder de faire mention dans l'allégorie de ces accessoires qui n'ont aucune ressemblance avec l'objet ; au moins faut-il y toucher très-légérement.

Une faute très-grossière seroit aussi de ne pas achever l'allégorie, et de la terminer par l'expression propre. Pope dit avec élégance dans son *Essai sur la critique* :

Qu'un désir passager jamais ne vous entraîne

Vers ces bords dangereux qu'arrose l'Hippocrène ;
Ses subtiles vapeurs enivrent le cerveau ;
Mais la raison revient quand on boit en pleine eau (1).

DU RESNEL.

Il seroit ridicule de terminer ainsi cette allégorie. *Ici de petits coups enivrent, et ce n'est qu'en buvant beaucoup que nos connoissances deviennent plus profondes.*

Enfin, l'image doit être nette, et il ne faut pas la composer de différens objets. Une même chose pourroit être offerte à l'esprit sous plusieurs images ; mais le mélange de ces images feroit naître de l'obscurité. *On ne doit point*, dit Quintilien, *commencer par une tempête et finir par un incendie* (2).

L'effet de l'allégorie est, en général, celui de toute autre image : elle rend sensible des idées abstraites, mais elle y est plus propre encore ; parce que la brieveté qui naît de

---

(1) *Drink deep or taste not the pierian spring!*
There shallow draugths intoxicate the brain
And drinking largely sober us again.

POPE, p. 218.

(2) *Inst. Or. VIII*, 6.

l'omission de l'objet même que l'on veut peindre, lui donne plus de vivacité, et que l'attention est uniquement dirigée sur l'image dont l'exacte ressemblance avec l'objet présente ce dernier à l'esprit avec plus de clarté.

« La coupe amère m'a été présentée, sans « qu'à peine ses bords fussent enduits de « miel (1). »

Faites de cette allégorie une comparaison, elle perdra beaucoup de sa vivacité. L'allégorie est donc l'espèce d'images qui a le plus d'énergie, et les comparaisons qui en approchent le plus sont toujours les plus vives.

Il ne faut pas faire abus de l'allégorie; ce seroit pécher contre le goût et la simplicité. D'ailleurs, en accumulant les images, on éblouit l'esprit plus qu'on ne l'éclaire, et il ne lui reste qu'un souvenir confus d'objets sensibles. On peut reprocher à Young d'être tombé dans ce défaut.

Après ces remarques générales, nous pouvons considérer ces espèces particulières d'al-

---

(1) *Jacob*, poëme allemand de Bodmer, ch. 10.

légories qui naissent de la différence de leurs effets et du but que l'on se propose en les employant.

Il y a toute apparence que la nécessité seule a introduit l'usage des allégories. Dans le tems que les langues manquoient encore de termes pour exprimer des idées générales, on donnoit, par exemple, à un homme emporté et vindicatif le nom de *chien*, ou de quelqu'autre animal dans lequel on croyoit voir des qualités analogues. L'allégorie ne servoit alors qu'à exprimer des choses qu'on n'auroit pu exprimer autrement. Il est resté dans toutes les langues un grand nombre de ces allégories, et elles ont entièrement remplacé l'expression propre.

On s'en sert aussi pour donner aux choses un tour plus fin, plus ingénieux, pour s'élever au dessus de la manière vulgaire de l'exprimer. De gens d'esprit y ont souvent recours, lorsqu'ils veulent ou blâmer ou louer. Nous pouvons alléguer ici Virgile dans plusieurs de ses églogues. Le poëte auroit pu témoigner à Auguste sa reconnoissance et dire, en général, tout ce qu'il dit allégoriquement avec la même énergie en se ser-

vant de l'expression propre; mais assurément il se seroit exprimé avec moins de délicatesse, avec moins d'esprit.

L'emploi de l'allégorie devient plus important lorsqu'on n'a pas seulement pour but de s'exprimer ingénieusement, mais qu'on cherche encore, à l'aide de l'allégorie, à cacher ce qu'on veut dire, jusqu'à ce que les auditeurs, ou remplis de préjugés, ou éblouis par des illusions, aient eux-mêmes prononcé le jugement qu'on veut leur faire porter. On obtient ce but par des fables dans le goût de celles d'Esope. C'est aussi à ce moyen qu'eut recours Memnius Agrippa, pour appaiser le peuple soulevé contre le sénat (1).

Dans ces deux espèces d'allégories, il ne s'agit point d'une ressemblance parfaite qui s'étende jusqu'aux plus petites circonstances accessoires; ce seroit faire de l'allégorie un jeu puéril. Il suffit qu'on trouve dans l'image ce qu'il y a d'essentiel dans l'objet.

Souvent l'allégorie doit seulement rendre une idée plus claire, plus sensible, plus

(1) Tite Live, *Hist. II*, 32.

ineffaçable. *Avec la jouissance croissent les désirs ;* c'est une idée exprimée philosophiquement ; Horace l'a mise en allégorie.

« L'hydropique, indulgent et cruel en « même tems à lui-même, augmente son « mal à mesure qu'il le flatte. Jamais il n'é- « tanchera sa soif, s'il ne tarit dans ses vei- « nes la source de cette lymphe olivâtre qui « se répand sur tout son corps, et le jette « dans une langueur mortelle (1). »

La première expression est pour le philosophe, la seconde est pour tout le monde ; ce que l'une dit à l'esprit, l'autre le peint à l'imagination. Des allégories de cette espèce sont très-nécessaires lorsqu'on veut graver fortement dans l'esprit des vérités importantes et universelles. De là sont nés ces proverbes allégoriques qui appartiennent à cette classe. Il est essentiel que l'image soit nette, que pour être plus aisément saisie, elle soit

---

(1) *Crescit indulgens sibi dirus hydrops ;*
Nec sitim pellit, nisi causa morbi
Fugerit venis, et aquosus albo,
Corpore languor

HORAT., lib. II, od. 2.

prise de choses connues, et qu'elle soit peinte avec un petit nombre de traits bien frappans, comme dans cet exemple :

« Les arbres les plus hauts sont aussi les « plus battus des vents ; plus les tours sont « élevées, plus leur chûte est terrible ; et les « montagnes les plus voisines du ciel sont « le plus souvent frappées de la foudre (1). »

De semblables allégories ne servent cependant qu'à graver dans l'esprit des vérités connues. Ces vérités ont d'autant plus besoin d'être rendues sensibles, qu'étant communes et pouvant être comprises sans le moindre effort d'esprit, elles ne laissent après elles, comme dit ingénieusement un auteur moderne (2), d'autres traces que celles d'un vaisseau dans la mer ; tandis que tout ce qui demande de l'attention, de la réflexion, demeure gravé dans la mémoire.

---

(1) *Sæviùs ventis agitatur ingens*
Pinus ; excelsæ graviore casu
Decidunt turres, feriuntque summos
Fulmina montes.
Horat., lib. II, od. 10.

(2) Winckelmann.

L'allégorie sert à un but plus grand encore, celui de donner aux choses plus d'énergie, plus de clarté, plus de vie ; de cette espèce est celle-ci :

« Tous mes plaisirs sont évanouis, ô Phi-
« landre ; ton dernier soupir rompit le char-
« me, et la terre désenchantée perdit tout son
« lustre (1). »

Plus on examinera cette image, plus on y trouvera de vie, de force et d'idées qui répondent à l'objet. Cette espèce d'allégories est la plus énergique ; elle réunit à une expression sensible et forte, la brieveté, la richesse, la netteté, et doit être comptée parmi les premières beautés poétiques. Elle a presque l'effet d'une démonstration ; car la sorte de vérités dont on s'assure moins par une démonstration rigoureuse que par intuition, et qui par cela même ne sont pas susceptibles d'une démonstration en forme,

---

(1) *Mine dy'd with thee, Philander! thy last sigh*
Dissolv'd the charm ; the disenchanted earth
Lost all her lustre.

YOUNG, première Nuit.

acquièrent, par de semblables allégories, la certitude qui leur est propre.

Cette qualité seule donne à l'allégorie beaucoup de vivacité. Un poëte allemand parle de l'état de l'homme sur la terre relativement à l'immortalité qui l'attend, comme de l'état d'une chenille qui se transformera en papillon. La beauté de cette allégorie naît principalement de la ressemblance éloignée, quoique exacte, de l'objet avec l'image.

L'allégorie dans laquelle on n'a d'autre but que de s'exprimer avec brieveté, est moins importante que celle dont nous venons de parler; telle est la suivante :

« Quant vous aurez un vent trop favorable, ne vous y laissez pas trop emporter; la sagesse demande alors qu'on resserre une partie des voiles (1). »

Enfin, il est une espèce d'allégories qu'on pourroit appeler mystérieuse ou prophéti-

---

(1) *Contrahes vento nimiùm secundo*
Turgida vela.

HORAT., lib. II, od. 10.

que, parce que l'on s'en est souvent servi dans des prédictions ou des oracles. Elle tient le milieu entre l'allégorie du genre léger et l'énigme. Elle donne un air imposant et solemnel au discours, laisse appercevoir une partie de l'objet, et voile le reste d'une obscurité sacrée. Cette espèce d'allégorie va très-bien dans des actions importantes et solemnelles où l'on fait entrer des intelligences supérieures. Elle fera sur-tout un grand effet dans la tragédie du genre noble ou héroïque.

Telles sont à peu près les différentes espèces d'allégories; nous parlerons dans la suite de celle qui personnifie des idées générales ou abstraites.

Les sources où l'on puise l'allégorie sont la nature, les mœurs et les coutumes des peuples, les sciences et les arts; l'instrument qui les y puise, c'est l'esprit. Tout comme le corps humain est une image de l'ame, la nature visible, en général, est une image du monde des esprits; il y a quelque ressemblance entre les phénomènes de l'une et de l'autre. Pour trouver des allégories parfaites, qui, au mérite de rendre les choses sensibles, réunissent tous les effets que le beau

produit sur l'ame, observez attentivement la nature, ne vous arrêtez pas seulement à la surface des objets, mais sachez pénétrer dans le monde corporel invisible. Que ce soit là l'étude du poëte. Les physiciens modernes nous offrent le spectacle immense de la nature dans un ordre, dans un jour que les anciens ne connoissoient point. Mais le seul poëte-philosophe saura moissonner dans ce champ, et laisser à cet égard les anciens loin derrière lui.

Les mœurs et les coutumes sont les sources principales des allégories que nous appelons légères, et dans lesquelles on se propose seulement de s'exprimer avec brieveté et avec clarté. La plupart des allégories si fréquentes dans Horace sont prises de là.

Les coutumes des peuples à moitié sauvages ont quelque chose de si significatif qu'elles offrent naturellement des allégories. Les Celtes, par exemple, avoient la coutume lorsqu'ils entroient dans un pays étranger pour faire la guerre, de porter en avant la pointe de leurs javelots, et de les tenir renversés quand ils y venoient comme amis. Cette position du javelot est une allégorie

naturelle d'une façon de penser ou ennemie ou pacifique. Ainsi Æschyle a tiré une belle allégorie de la coutume des anciens nautonniers de placer sur les proues des vaisseaux les images de leurs dieux tutélaires.

Enfin, les sciences et principalement les arts, qui s'occupent uniquement des objets matériels, renferment une grande richesse de choses propres à former des allégories. Ces choses y sont d'autant plus propres qu'elles sont plus connues, et qu'on les saisit sans effort. On rendroit un grand service aux poëtes et aux orateurs, si on recueilloit des travaux des artistes et des productions des arts ce qui peut y avoir de significatif. C'est-là un vaste champ, moins cultivé qu'il ne devroit l'être.

Il suit des observations que nous venons de faire, que l'étude de la physique, des mœurs et des coutumes, des sciences et des arts, fourniroient non-seulement des matériaux aux auteurs, mais enrichiroit encore le langage et l'expression.

Il nous reste à parler des personnages allégoriques qu'on trouve si fréquemment dans les ouvrages des poëtes. Ce qui distingue

cette espèce d'allégories, c'est que le poëte transforme en personnages qu'il fait agir, des noms ou des idées que ces noms désignent. Ainsi on personnifie la Vertu, l'Amour, la Haine, la Discorde, la Sagesse : on le fait de différentes manières : ou seulement en passant, lorsque avec quelques mots on attribue à des abstractions ce qui ne convient qu'à des êtres réellement existans; ainsi un prophète a dit : *Devant lui marche la Peste;* ou immédiatement, lorsqu'on donne à l'idée abstraite un corps sur lequel ce poëte attache nos yeux, comme dans cet exemple :

« Devant vous marche l'inexorable Néces-
« sité, qui vous assujettit tout. Ses impitoya-
« bles mains portent les instrumens de la sé-
« vérité, pour faire exécuter vos arrêts (1). »

Enfin, on attribue à ces images des ac-

---

(1) *Te semper anteit sæva Necessitas*
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenâ ; nec severus
Uncus abest, liquidumque plumbum.
HORAT., lib. I, od. 35.

Des critiques lisent *serva* au lieu de *sæva*, au premier vers, le dix-septième de cette ode.

tions suivies : on les introduit dans l'épopée, quelquefois même dans le drame, avec des personnages réels. Ainsi, la Discorde, la Renommée, l'Amour, et d'autres êtres allégoriques entrent comme acteurs dans les ouvrages des poëtes anciens et modernes. Ils ont fait le même usage de ces êtres purement imaginaires, connus sous les noms de Sylphes, de Sirènes, de Dryades, de Faunes, etc. Cet emploi des personnages allégoriques est blâmé par les uns, justifié par d'autres, souvent seulement excusé, d'autres fois même loué, au point que les critiques sont très-peu d'accord sur la question, si la poësie doit se le permettre ou non.

Nous parlerons dans la suite de l'emploi de ces images dans la peinture ; il paroît que c'est de là qu'elles ont passé dans la poésie ; peut-être aussi doivent-elles leur origine aux hiéroglyphes. Il est très-vraisemblable que la plupart des divinités des anciens païens, ainsi que plusieurs de leurs images mythologiques n'ont été originairement que des personnages allégoriques. Nous ne voyons point qu'Homère mette une différence essentielle entre des êtres purement

allégoriques, comme Iris, la Renommée, l'Aurore, les Heures, les Songes, et les dieux qui, d'après les idées de son siècle, avoient une existence réelle. Il semble même qu'il regarde souvent Jupiter et Junon comme des êtres simplement allégoriques.

Remarquons d'abord au sujet de ces êtres qu'ils diffèrent de l'allégorie en ce qu'ils n'offrent pas l'image à la place de l'objet que l'on veut représenter; mais qu'ils sont cet objet même sous une forme corporelle; ils ne sont pas signes d'une chose, mais la chose même. Cependant ils produiront l'effet de l'allégorie, si le corps dont on les revêt est tel qu'ayant ce que nous appelons une *énergie esthétique*, on puisse y reconnoître la nature des choses que le poëte imagine. L'image allégorique du Péché tracée par Milton, nous offre ici un exemple admirable. Le poëte nous présente, non point un objet réel, mais tel cependant que l'imagination puisse le saisir, dont la vue nous inspire la même terreur, le même dégoût, les mêmes idées que nous inspireroit, mais beaucoup plus lentement, avec moins de vivacité, la

considération réfléchie du péché même. De cette même espèce est l'image de la Discorde qu'Homère peint si supérieurement dans le quatrième livre de l'*Iliade*.

Mais il est des images allégoriques plus communes, dont l'énergie est moindre. L'Aurore aux doigts de roses, qui revient si souvent dans Homère, la rapide Iris, l'Amour même, les Vénus, les Cupidons de Tibulle, rendent moins de services dans la poésie que dans les arts du dessin : ce ne sont souvent que des noms moins vulgaires et plus harmonieux que les mots propres.

D'autres êtres de cet ordre n'ont pas de formes déterminées, mais ils font illusion à l'imagination qui se les représente comme des êtres vivans, sans leur assigner un certain caractère. De cette espèce sont les fleuves qu'on personnifie, les villes, les pays, les génies des hommes et des nations, les nymphes, les sylphes et d'autres fantômes de l'imagination.

On emploie tous ces êtres ou comme l'allégorie pour rendre sensibles des idées abstraites, ou pour donner plus de merveilleux aux événemens, ou simplement comme des

machines pour former le nœud de l'action et amener le dénouement.

Quant au premier, il paroît que l'on ne doute point qu'on ne puisse les employer; tous les poëtes anciens et modernes l'ont fait. Ces images retombent au fond dans la classe des allégories proprement dites; mais, n'étant puisées dans aucune des trois sources ci-dessus indiquées, elles sont uniquement de la création du poëte : on peut leur appliquer ce que nous avons dit des différentes espèces d'allégories, de leur emploi, de leur nature. Mais, à la pénétration d'esprit nécessaire pour découvrir dans la nature et dans les arts des allégories qui aient une certaine énergie, il faut réunir pour inventer celles dont nous parlons ici, cette imagination poétique, cet esprit créateur avec lesquels Milton et Homère ont peint aux yeux, l'un le Péché, l'autre la Discorde.

Des images moins grandes que celles-là, moins énergiques, peuvent cependant, lorsqu'on sait les placer, donner plus de vie aux idées, les rendre plus agréables, plus intéressantes, et élever le langage du poëte au ton de l'enthousiasme : mais elles ne pro-

duiront aucun de ces effets, si le poëte n'a le goût très-délicat; en vain sans cela mettra-t-il dans ses ouvrages des troupes d'Amours, de Jeux et de Ris; ils n'en seront pas moins fades.

Les critiques ne sont pas d'accord sur l'emploi des êtres allégoriques comme personnages qui entrent en qualité d'acteurs dans les événemens. Les modernes les ont les premiers employés. Les anciens au moins le faisoient rarement, et quelquefois comme en passant. Æschyle et Aristophane sont les seuls qui aient fait paroître sur la scène, comme personnages principaux, le premier les Furies, le second le dieu Mars. Mais ils devoient s'en faire d'autant moins scrupule que c'étoient-là, d'après les principes de leur religion, des êtres réels. Dans les fables, les anciens n'ont pas balancé à faire entrer des personnages allégoriques, quoique l'un d'eux cependant en parle comme d'une chose peu naturelle (1). Il se pourroit bien que le goût

---

(1) *Prisco illo dicendi et horrido modo.*

Liv., lib. II. c. 32.

barbare qui régnoit il y a deux siècles ait introduit l'emploi de ces personnages; il s'en trouve au moins dans tous les misérables drames de ce tems. Milton, dans son *Paradis perdu*, s'en est servi en homme de génie. Voltaire, qui accuse le poëte anglois de trop de hardiesse, a cependant, dans sa *Henriade*, fait un usage très-hardi de la Discorde.

On peut encore rapporter à l'emploi des êtres allégoriques les invocations aux Muses, que plus d'un critique voudroit aussi interdire au poëte.

Ceux qui, en autorisant l'emploi des êtres allégoriques, voudroient cependant le borner, paroissent fondés dans leur opinion. Il seroit absurde de le condamner entièrement, puisqu'on s'en sert même dans le langage ordinaire. On emploie très-communément cette phrase : *La Mort l'a surpris.* Il est mille autres expressions de cet ordre qui doivent leur origine à la pente qui porte l'esprit humain à se représenter les idées abstraites sous la forme d'objets sensibles. Ainsi de courtes amplifications de semblables métaphores n'ont rien de choquant. Mais l'illu-

sion qui nous fait prendre des notions abstraites pour des objets matériels, ne se soutient que par la rapidité avec laquelle les idées s'offrent à l'esprit; elle se détruit si l'on s'y arrête, et que l'on ait le tems de découvrir ce que ce goût a d'absurde. C'est donc une règle essentielle d'être court lorsqu'on fait agir des êtres allégoriques. De cette manière l'illusion dure, parce que le poëte, en donnant plus de vivacité à notre imagination, ne nous dit rien qui ne s'accorde avec ce que nous imaginons nous-mêmes.

Mais ce qui rend ces personnages allégoriques choquans, c'est lorsqu'on développe trop leurs actions, qu'on y fait entrer des circonstances accessoires qui ne peuvent manquer de réveiller l'idée de l'impossibilité de la chose. Ainsi il est des gens de goût qui trouvent mauvais que dans un poëme moderne on fasse faire de longs voyages à la Discorde, et tenir longuement conseil avec la Politique. Le poëte ne finit point à tems et l'illusion s'évanouit. Tout le monde fait alors comme cette tête froide qui, entendant cette métaphore: *La Mort dévore les hommes et les animaux*, demanda si la mort avoit donc

une bouche et un estomac? Sans doute la métaphore la plus commune même deviendra absurde aux yeux de celui qui analysera froidement ce que son imagination devroit seule saisir ; mais l'imagination même la plus vive ne sera-t-elle pas forcée de réfléchir si on lui présente trop long-tems des êtres allégoriques ?

On cherche à se justifier par la nécessité de donner du merveilleux à l'action au moyen de l'intervention de ces êtres. Les anciens, dit-on, avoient leurs dieux qu'ils pouvoient faire intervenir : or, il seroit indécent de mêler l'Etre Suprême dans des querelles politiques ; on détruiroit donc, en s'interdisant les êtres allégoriques, le merveilleux si essentiel à l'épopée. Mais quand même on auroit raison de parler ainsi, ce que nous n'accordons point, on parviendroit tout au plus à excuser une chose choquante en elle-même ; mais on ne démontreroit pas qu'elle est belle. La grandeur, le merveilleux de l'*Iliade* ne naît assurément point de la seule intervention des dieux ; et dans les épopées d'Ossian il n'y a ni divinités, ni êtres allégoriques. On appelle improprement allégo-

riques des êtres purement imaginés, comme les Sylves, les Génies, etc. (1).

De l'Allégorie dans les arts du dessin.

Les arts ne peuvent proprement représenter que des objets individuels, et dans les événemens rien autre chose que ce qui peut se faire en une fois et dans un moment indivisible. Par le moyen de l'allégorie, on y rend possible ce qui paroîtroit ne point l'être; on représente des notions générales par des individus, et l'on renferme dans un même instant des choses successives. L'allégorie est donc d'une extrême importance dans ces arts, puisque c'est par elle qu'ils parviennent à produire tous leurs effets. Il est, à la vérité, des amateurs qui ne peuvent souffrir l'allégorie dans la peinture; et on ne sauroit disconvenir que la plupart des

(1) Voyez sur ce sujet un mémoire du citoyen Bitaubé dans les *Mémoires de l'académie de Berlin*, année 1771.

(*Note du traducteur.*)

tableaux allégoriques ne justifient pleinement ce dégoût. Souvent ces tableaux n'ont ni ame, ni expression ; ils ne sont composés que d'images moins allégoriques qu'hiéroglyphiques : ce qui les rend tellement inintelligibles qu'il faudroit être un OEdipe pour deviner ce qu'ils signifient. Mais cela ne prouve autre chose si ce n'est que de mauvaises allégories n'ont aucun prix. Ce genre pourroit être porté à un plus haut degré de perfection, si des physiciens, si de savans antiquaires aidoient les artistes de leurs lumières.

Dans les arts du dessin l'allégorie est la représentation de ce qui est universel ou abstrait, par des objets sensibles et individuels. Représenter un homme dans un moment donné où il agit avec justice, avec bonté, c'est l'expression commune ou naturelle des arts du dessin ; mais représenter la Justice ou la Bonté en général, par des signes naturels, c'est allégorie. Cependant l'allégorie ne se borne point à des idées simples ; elle en embrasse de composées ; dans lesquelles plusieurs sont liées de manière à former un tout ; elle peut représenter des vérités géné-

rales et devient par-là un véritable langage. Elle diffère essentiellement du langage ordinaire par la nature des signes. Dans le langage, ces signes sont arbitraires; dans l'allégorie, ils sont naturels. Une langue ne peut être entendue que par ceux qui connoissent le sens des mots; l'allégorie doit être intelligible pour ceux-mêmes qui n'ont pas été instruits de sa signification; c'est une langue universelle, à la portée de quiconque sait penser.

Il ne faut pas la confondre avec le langage des images, qui se sert aussi de signes arbitraires; nous donnerons à celui-ci le nom d'*hiéroglyphes;* il a ceci de commun avec le langage ordinaire, qu'il n'est intelligible que pour ceux à qui on a expliqué la significades signes. Il est d'autant plus important de bien distinguer ces différentes manières de rendre son objet, que des connoisseurs mêmes s'y trompent quelquefois. Quelqu'un, par exemple, a loué comme une belle allégorie un tableau d'Augustin Carrache, qui n'est cependant qu'un hiéroglyphe, qu'une espèce de *rebus,* un pur jeu de mots. Ce tableau représente le dieu Pan vaincu par

l'Amour, et doit exprimer cette pensée : *L'Amour triomphe de tout* (1). Qui le devinera, à moins qu'on ne sâche que ce mot *Pan* signifie en grec *tout*? On doit ranger cela dans la classe des hiéroglyphes et non dans celle des allégories.

Cependant il faut donner ici quelque chose à l'usage, et peut-être à la nécessité. Telle image qui est hiéroglyphique, est généralement regardée comme allégorique. Une figure de femme armée d'une lance, d'un bouclier, d'une cuirasse et d'un casque surmonté d'un hibou, n'est pas le signe naturel de la Sagesse, ni par conséquent une allégorie; cependant on l'appelle généralement ainsi. Nous sommes tellement accoutumés dès l'enfance à mettre certains hiéroglyphes des anciens au rang des images allégoriques, que nous les prenons pour des signes naturels.

A cette occasion, nous remarquerons avant d'aller plus loin, qu'il se trouve une grande différence entre le but que dans l'emploi de

---

(1) Richardson, *Description des tableaux*, t. III, part. 1, p. 50.

l'allégorie se proposent l'orateur ou le poëte, et celui du dessinateur, du sculpteur, etc. Ces derniers ont à cet égard beaucoup plus de liberté que les autres. Dans le discours on peut toujours se servir du terme propre, et on ne s'en écarte qu'autant qu'on peut le faire avec avantage ; ce seroit une faute de recourir au langage allégorique là où il ne fait pas plus d'effet que le langage ordinaire. Les arts du dessin n'ont point de langue pour les actions générales ; il leur est donc permis d'être allégoriques, lors même que l'expression n'y gagne rien, et de mettre des signes à la place du langage ordinaire. Ce ne sera pas toujours un défaut lorsque l'allégorie ne dira pas les choses plus fortement que l'expression commune du discours. Quand sur une ancienne médaille romaine on représente l'empire sous l'image d'une femme renversée que Vespasien relève, cette allégorie ne dit rien de plus que ceci : *Il a relevé l'empire abattu.* Il faut compter ici pour un mérite dans l'artiste ce qui n'en seroit point un dans l'orateur, et prendre pour allégorie ce qui dans l'éloquence et la poésie ne seroit qu'expression ordinaire. Cepen-

dant les allégories se feront d'autant plus admirer qu'au mérite de rendre les choses intelligibles, elles réuniront celui de leur donner plus d'énergie et plus de beauté.

Considérons à présent de plus près les différentes espèces d'allégories. D'après la différence de leur signification, elles sont de deux sortes : ou bien elles représentent un seul objet indivisible, un être qui ne tombe pas sous les sens, une idée, une qualité ; ou bien elles en réunissent plusieurs pour exprimer une action, un événement, ou une notion composée. Nous appelerons celles de la première espèce : *images allégoriques ;* celles de la seconde : *représentations allégoriques.* Si nous avons égard au matériel des allégories, elles seront encore de deux espèces : dans les unes on emprunte absolument les images de la nature ; ainsi on représente l'activité sous l'image d'une abeille ; dans les autres on crée les images en tout ou en partie. On devroit donner aux premières le nom d'*emblêmes ;* aux autres celui d'*allégories proprement dites.*

L'espèce la plus commune des images allégoriques est celle qui ne fait autre chose

que de rendre possible la représentation d'un objet ; elle n'a réellement d'autre effet que celui que feroit un mot d'une langue étrangère dans une langue vulgaire qui n'en auroit pas d'équivalent. Souvent ces allégories ne font que désigner le nom d'une chose, ou la nommer simplement : ainsi, par exemple, la *grenouille* et le *lézard*, sur deux antiques volutes ïoniques, désignent les noms des deux architectes Batrachus et Saurus (1). D'autrefois elles font connoître la chose par ses qualités, comme la ville de Damas, par l'image d'une femme qui tient des prunes ; parce que cette ville étoit renommée par la beauté de ses prunes (2). Il est un grand nombre d'allégories de cette espèce ; elles ne sont au fond que des hiéroglyphes ; il ne faut cependant point les rejeter ; la nécessité leur a donné naissance.

---

(1) Winckelmann, *Remarques sur l'architecture des anciens*, pag. 289 du second volume *in*-4°. de la traduction que j'ai donnée de l'*Histoire de l'art chez les anciens.*

(*Note de l'éditeur.*)

(2) Winckelmann, *Essai sur l'allégorie*, p. 215.

Il est uaturel de leur préférer celles qui, ne se bornant point à nommer les choses et à les rendre sensibles, expriment encore leurs qualités. Elles ressemblent à ces mots très-significatifs dont l'étymologie et la composition nous font tout de suite entendre ce qu'ils expriment; elles sont des signes naturels. Tel est le *papillon*, qui chez les anciens étoit l'emblême de l'*ame* ou de l'*immortalité*. Non-seulement il apprenoit que l'ame est immortelle, mais encore qu'elle ne prend une véritable vie qu'autant qu'elle est séparée du corps. L'image allégorique de la Justice, qui a les yeux bandés et qui tient une balance, n'exprime pas seulement la *Justice;* mais elle vous apprend aussi que la Justice ne se laisse pas éblouir par l'apparence, et n'agit pas précipitamment, mais pèse le droit avec exactitude.

L'artiste, s'il a du génie, peut, au moyen de quelques traits caractéristiques, donner à une image peu significative, une signification très-naturelle. Ainsi le Poussin a ingénieusement désigné le Nil, en cachant la tête du fleuve dans des roseaux, pour marquer que sa source est inconnue. Les ima-

ges des choses qui ont des qualités sensibles, celles des pays, des villes, des fleuves, peuvent de cette manière devenir significatives; il en est de même de celles qui doivent rendre des notions abstraites. Un artiste grec, nommé Bupalus, a très-bien représenté la Fortune, en lui plaçant sur la tête un cadran solaire et dans la main une corne d'abondance (1). Parmi les pierres gravées publiées par Mariette, il s'en trouve une sur laquelle est une image dont on pourroit se servir comme d'une allégorie de la poésie : un génie est assis sur un griphon; sa main droite est appuyée sur une lyre qui soutient un trépied placé sur un dés. Le dés peut figurer la justesse des pensées, le trépied l'enthousiasme, et la lyre l'harmonie, les trois qualités essentielles d'un poëme (2).

Les images allégoriques qui consistent en figures humaines sont susceptibles du plus haut degré de perfection, par les attitudes et les caractères qu'on peut leur donner et par les actions qu'on leur attribue. De cette

---

(1) Pausanias, lib. IV.

(2) Mariette, *Pierres gravées*, n°. 17.

manière, les allégories peu significatives en elles-mêmes, des pays, des villes, peuvent devenir expressives, pourvu que l'artiste ait l'expression en son pouvoir, qu'il ait quelque étincelle du génie d'Aristide, qui avec une seule figure traça le caractère du peuple d'Athènes. Quelle énergie dans l'image de la calomnie, peinte par Apelle (1). Quelle image terrible de la guerre que celle d'Aristophane, qui pile dans un mortier immense des villes et des contrées entières (2); quoique d'ailleurs cette même image, dans tout autre cas, signifie peu de chose!

Pour inventer de semblables images, il faut un génie qui n'est donné qu'aux artistes du premier rang. Dans ce grand nombre d'images allégoriques qui se trouvent sur les médailles antiques, il en est peu qui soient belles, qui aient de l'expression; et ce qu'il y a de meilleur dans ce genre, ce sont les images des dieux que l'on peut à certains égards mettre au rang des allégories. Le Jupiter de Phidias n'étoit autre chose qu'une image al-

(1) Voyez la description qu'en fait Lucien.

(2) Voyez la comédie intitulé : *La Paix*.

légorique de la divinité. Le fameux Apollon du Belvédère, qu'est-il qu'une allégorie parfaite du soleil? La beauté de cet astre, sa jeunesse éternelle, son activité infatigable sont rendues sensibles dans cet admirable morceau.

Les artistes peuvent apprendre de-là comment le génie sait donner une très-forte expression à des images qui n'en paroissoient pas susceptibles. Mais ce n'est point par des caractères foibles, par ce qu'on appelle *les attributs*, qu'on leur en donnera. Il ne suffit point de mettre une balance dans la main de la Justice; il faut peindre Thémis avec tous ses divins caractères, ainsi que sont représentés Jupiter et Apollon dans les chefs d'œuvre dont nous venons de parler. L'artiste qui invente avec succès n'est point de ces hommes d'esprit qui saisissent de petites, de subtiles ressemblances; c'est un de ces génies élevés qui savent rendre sensible chaque qualité de l'ame, chaque mouvement du cœur.

Qu'on ne s'imagine cependant point que le dessinateur doive toujours rejeter les petits moyens dans l'allégorie; ces moyens sont nécessaires pour faciliter l'intelligence de

l'ouvrage et en assurer l'effet principal. Nous ne voulons point ôter la lune du front de Diane; elle aide à la faire reconnoître; mais que l'artiste ne croie point après cela qu'il n'a plus rien à faire, et que son allégorie est parfaite.

Ces petits signes caractéristiques, qui par eux mêmes ont peu d'expression, sont d'autant plus nécessaires qu'il resteroit plus d'une fois sans eux un peu d'obscurité dans les images d'ailleurs les plus expressives. Quand un artiste réussiroit supérieurement à figurer le Tems dans une image de Saturne, un clepsydre, ou tel autre signe qu'il y placera, ne sera pas inutile; il servira, en quelque sorte, à indiquer le nom de l'image dont les autres caractères expriment les propriétés. Le dessinateur a ici un champ beaucoup moins vaste que le poëte; ce dernier détaille son allégorie de manière que la signification saute aux yeux; l'autre est réduit à vous offrir l'image isolée sans que rien l'entoure pour en faciliter l'intelligence; il faut donc qu'il s'aide par les accessoires. Seulement il doit bien se garder de s'y borner, et il doit faire tous ses efforts pour exprimer en grand.

Si tout ce que l'on nous rapporte des peintres et des sculpteurs anciens est vrai, plusieurs d'entre eux doivent avoir eu tout le génie qu'il faut pour faire des images aussi parfaites que nous venons de les décrire; et rien dans l'allégorie, qui est assurément la partie la plus difficile de l'art, ne doit leur avoir été impossible. Si Euphranor a pu représenter Pâris de manière que l'on y reconnoissoit tout à la fois le siége de la beauté, le ravisseur d'Hélène et le meurtrier d'Achille (1), l'allégorie n'a dû être qu'un jeu pour lui. Le génie peut plus qu'on ne le croit quelquefois; et il est toujours utile d'aiguillonner les artistes modernes par l'exemple des anciens, quand même on exagereroit un peu. Les critiques doivent faire comme faisoit Diogène dans la morale, donner le ton un peu haut (2).

---

(1) *Euphranoris Alexander Paris est : in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, judex deorum, amator Helenae, et tamen Achillis interfector.*

PLIN., LXXXIV, 8.

(2) *Diog. Laert.*, lib. VI, cap. 2.

Il seroit à souhaiter que l'on tirât des écrits et des cabinets des curieux, toutes les images allégoriques anciennes pour en former une *iconologie* meilleure que celle de Ripa. Souvent il ne manque à l'homme de génie que de savoir ce que d'autres avant lui ont réussi à faire.

Après les images allégoriques viennent les *représentations allégoriques*, qui expriment des maximes ou des notions générales. On peut appliquer ici ce mot d'Horace que l'on cite souvent très-mal à propos :

« Ce qui ne frappe que les oreilles, fait « moins d'impression sur les esprits, que ce « qui frappe les yeux (1). »

Quand même un tableau allégorique n'exprimeroit pas une vérité avec plus de force que ne feroit le simple discours, il auroit toujours l'avantage de la vivacité, parce que nous y voyons ce que l'esprit, ce que l'imagination ne peut que se représenter. Lorsqu'à cet avantage se réunit encore celui de

---

(1) *Segniùs irritant animos demissa per aurem,*
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.....
Epist., *ad Pisones*, v. 180, 181.

la perfection intrinsèque, l'effet du tableau allégorique surpassera toute l'énergie de la poésie ; et c'est-là précisément le grand but des arts.

Qu'il nous soit permis de placer une observation qu'on ne sauroit trop répéter : c'est peu connoître les beaux-arts que d'estimer davantage, comme on le fait assez généralement, un bon pinceau, un bon burin, qu'une belle invention ; c'est s'attacher aux moyens sans penser au but. La plupart des connoisseurs ressemblent à l'avare qui s'estime heureux de posséder des trésors dont il ne fera jamais usage. Une belle allégorie bien inventée donne plus de prix à un tableau que lui en donneroit le pinceau même du Titien, s'il n'avoit point d'autre mérite. Mais il n'y a que des génies du premier ordre qui puissent fournir avec gloire la carrière de l'invention. Peu l'ont fournie, et c'est vraiment-là le côté foible du tableau des dessinateurs modernes, aussi bien que du goût des amateurs. On vante encore les misérables et puériles allégories d'Othon Vénius, par lesquelles il a prétendu exprimer des maximes tirées d'Horace. Prenez-y garde, nous ne disons point

que Vénius a été mauvais dessinateur; mais que ses inventions sont misérables.

On peut distinguer, relativement à leur sujet, les représentations allégoriques en physiques, morales ou historiques. Les premières sont celles où un objet physique est représenté avec une certaine étendue dans un tableau : une saison, par exemple, la nuit, telle autre partie du jour, un des trois règnes de la nature, la nature elle-même. Il n'est pas question ici d'images isolées de semblables objets, mais de tableaux pareils au *Printems* de Kleist (1), aux *Saisons* de Thomson. De tels tableaux offrent les propriétés principales de l'objet représenté. Si Pesne (2) avoit fait graver, comme il en

(1) Ce poëme charmant, vrai chef-d'œuvre dans son genre, vient d'être traduit par le citoyen Boulard, déja connu par d'autres excellentes traductions.

(*Note du traducteur.*)

(2) Peintre du roi de Prusse, mort à Berlin en 1757.

(*Note du traducteur.*)

avoit formé le dessin, un plafond qu'il a peint à Rheinsberg (1), et qui représente le Point du jour, nous aurions ici un bel exemple de ce génie à alléguer. Des tableaux de cette espèce offrent des images aussi complettes des objets physiques que ceux que pourroit tracer la poésie; ce sont des poëmes peints, dont le sujet est pris dans la nature visible et mêlés d'objets moraux et pathétiques.

Les représentations allégoriques morales offrent des vérités générales et des observations tirées du monde moral. Ainsi, cette maxime : *La poésie et la musique sont très-efficaces pour produire l'amour*, est représentée allégoriquement de cette manière sur une pierre gravée (1). L'Amour prie Apollon avec instance et avec un air d'importunité de lui donner sa lyre. Sur une autre pierre très-connue, l'Amour est-à cheval sur

---

(1) Cet endroit peu considérable est devenu célèbre par le séjour que Frédéric le Grand y a fait avant de monter sur le trône de Prusse.

(Note de l'auteur.)

(2) Mariette, n°. 14.

un lion, pour marquer que l'Amour dompte même les cœurs les plus féroces. Cette espèce d'allégories souffre plus ou moins de détails, et ne diffère de l'allégorie dans le discours, que parce qu'elle met sous les yeux ce que l'autre peint à l'imagination par des mots. Cette observation attribuée à Pythagore que les états après avoir fleuri quelque tems, tombent dans le luxe et la volupté, qui engendre le dégoût, et enfin, les excès les plus honteux et qui par-là ne peuvent manquer de hâter la ruine des empires; cette observation, dis-je, est réellement un tableau, et le peintre n'auroit qu'à la transporter de l'imagination sur la toile.

Dans les allégories historiques on désigue simplement des événemens, ou bien on les détaille avec une certaine étendue. Dans le premier cas, c'est l'allégorie historique commune, telle qu'on le trouve fréquemment sur les médailles anciennes et modernes; dans le second, c'est la grande allégorie historique : de ce genre sont les fameux tableaux de le Brun, où il a peint quelques-uns des exploits de Louis XIV. Cette allégorie nous semble être le chef-d'œuvre de

l'art. Déja dans la poésie et l'éloquence, rien n'est plus difficile que de savoir présenter un événement important ou une action quelconque dans un seul point de vue, et de l'exprimer dans une période; de manière qu'à l'aide d'une seule idée générale on en saisisse tous les détails.

Pour réussir, il faut non-seulement que le peintre ou le sculpteur embrasse, ainsi que l'orateur, un grand nombre d'objets à la fois; il faut encore qu'il sache les rendre visibles. Ne soyons donc pas surpris que les bonnes allégories de ce genre soient si rares. Arrêtons-nous un moment à considérer combien elles supposent d'art.

L'allégorie historique n'est pas précisément le récit d'un événement; elle n'offre pas tant l'événement même, qu'une observation importante sur son sujet. C'est ainsi que l'ont employée tant d'habiles historiens, lorsqu'ils présentent un fait moins pour le rapporter que pour le mettre dans un point de vue remarquable. Tacite nous fournit ici plus d'un exemple : il dit quelque part : *Breves et infaustos populi Romani amores.* Ceci est très-difficile à l'historien et l'est

beaucoup plus au peintre. Il faut que le fait qui sert de base à l'allégorie soit très-connu, et qu'il ait quelque chose de généralement frappant dans ses principes, ses circonstandes et ses suites. Pour ces caractères, l'allégorie n'est plus possible.

Dans la galerie de Dusseldorff se trouve un tableau de Raphaël, qui représente un jeune homme assis dans un bois touffu près d'une source où il a puisé de l'eau, qu'il tient devant lui dans un vase. Jusque-là ce tableau est purement historique, et voilà tout ce que pourroit exprimer un peintre ordinaire, eût-il même le pinceau de Titien. Mais Raphaël dans la figure du jeune homme a su mettre une expression si énergique, un air de méditation si marqué, si sublime, qu'au premier coup-d'œil on reconnoît Jean-Baptiste, qui, dans le désert, s'occupe de sa mission divine; il semble que l'on partage tous les sentimens qu'il éprouve. Quiconque ne sait peindre que des corps, doit laisser là l'allégorie historique. Quand pour rendre chaque idée il auroit l'image la plus exacte, il ne feroit cependant qu'un hiéroglyphe très-inintelligible, et ne feroit point d'allégorie:

celle-ci doit donner l'esprit et non pas la lettre des événemens.

Il faut donc que, dans le corps de l'événement qu'il veut représenter allégoriquement, l'artiste sache découvrir une ame, et qu'il en sache rendre sensible aux yeux, l'être invisible. Ainsi, un tableau allégorique des conquêtes d'Alexandre le Grand ne doit point représenter une suite de combats; mais, ou bien le désir noble de venger les insultes faites à un peuple libre par un despote insolent, ou bien aussi l'esprit de domination et de conquête avec ses suites funestes, lorsqu'il se trouve réuni dans un prince puissant avec de grands talens; en un mot un point de vue qui fasse embrasser l'ensemble des événemens. Quand une fois l'artiste aura découvert l'esprit d'un fait, il ne lui sera pas difficile de trouver les détails qui le caractérisent, ni de désigner les personnes, les tems et les lieux sans avoir besoin de les nommer.

Si ce que les anciens rapportent du peintre Aristide est vrai, qu'il a su exprimer dans un seul tableau les traits en apparence contradictoires des Athéniens, nous pou-

vons nous flatter que l'art inventera des tableaux allégoriques qui représenteront, par exemple, le rétablissement des mœurs par celui des sciences, la découverte du nouveau monde par Colomb, dans leurs effets les plus frappans. De pareils tableaux ne seront pas des récits, comme tant d'autres qui sont moitié historiques et moitié allégoriques; ce seront des représentations de la nature et des effets de certaines actions.

Voilà ce que nous avions à dire de la nature de l'allégorie, de ses espèces et de son prix. Les remarques suivantes se rapportent à son invention et à ses usages.

Sa perfection dépend, en grande partie, de l'invention heureuse des images de détail. Une collection des meilleures images actuellement existantes, avec des jugemens sur leur valeur, seroit fort utile dans cette partie. Winckelmann en a fait un essai; mais ce qui manque encore, ce sont des principes bien analysés et bien évidens, sur l'invention des images. Les observations que nous allons proposer seront peut-être de quelque utilité à ceux qui voudront se distinguer dans cette carrière.

Il est facile d'inventer de simples hiéroglyphes, que la nécessité fait employer. On devroit cependant se garder d'employer dans ce genre de simples allusions de noms, telle qu'est, par exemple, la figure d'un homme à cheval pour désigner le nom de Philippe (1). De semblables images n'étoient bonnes que dans les tems où l'on ne savoit point encore écrire; et on ne devroit se les permettre que dans les occasions où l'on ne pourroit employer ni l'écriture, ni aucun autre signe équivalent.

Nous mettons cependant au nombre des hiéroglyphes que l'on peut placer avec succès dans l'allégorie, des signes dont la signification est fondée non point sur la nature, mais sur des usages reçus. Ainsi le sceptre et la couronne désignent des rois, des souverains; des vases de sacrifice, des têtes de béliers, dans des frises doriques, désignent des temples; ainsi on place des armures

(1) Voyez Winckelmann *Essai sur l'Allégorie*. Il fait à plusieurs images de cette espèce l'honneur de les appeler des allégories.

(*Note de l'auteur.*)

et des trophées sur les arsenaux : ces images s'offrent naturellement à l'esprit, et il suffit pour les comprendre d'être au fait des coutumes des peuples.

Mais ce qui est difficile, c'est l'invention d'images qui expriment les propriétés des choses. Il faut pour cet effet analyser exactement toutes les idées qui entrent dans ce que l'on veut représenter, les voir chacune dans sa plus grande simplicité, et saisir nettement ce que chaque objet a de particulier et ce qui le distingue. Ainsi, chaque vertu, outre ce qu'elle a de commun avec toutes les autres, a un caractère particulier et marqué, ou dans ses principes ou dans ses effets, et l'artiste doit trouver un signe pour exprimer ce caractère.

Il est des images allégoriques qui tiennent de la nature de l'exemple, comme la figure d'Oreste et de Pylade, image de l'amitié ; d'autres de celles de la comparaison, comme un vaisseau voguant à pleines voiles, image d'un succès heureux ; d'autres enfin de celle de l'allégorie proprement dite, comme un crible dont on se sert pour puiser de l'eau, qui figure une entreprise iuutilè. Le

choix de ces différentes espèces d'allégories est déterminé par les circonstances où on veut les employer. Ainsi, dans un tableau représentant deux personnes qui s'entretiennent sur le sujet d'un jeune homme placé devant eux, on pourroit, à l'aide de l'allégorie de l'exemple, indiquer l'objet de la conversation : on n'auroit qu'à faire étendre la main de l'une des deux personnes vers un tableau sur lequel seroit peint Ulysse cherchant Achille à la cour de Lycomède. Ce geste indiqueroit que la conversation roule sur *le choix* du genre de vie qui convient au jeune homme. L'image d'un papillon sur lequel Socrate, plongé dans une profonde méditation, tiendroit les yeux attachés, marqueroit qu'il s'occupe de l'immortalité de l'ame.

C'est donc le but que l'on se propose qui doit déterminer dans le choix des images. Celles de l'allégorie proprement dite deviennent significatives lorsqu'on ne les présente point isolées, mais qu'on les lie habillement avec d'autres objets. Des têtes de pavot, par exemple, peuvent avoir différentes significations : dans une personne endormie, qui

en auroit les tempes entourées, elles désigneroient les douceurs du sommeil; elles deviendroient l'image de la fécondité en les plaçant en liaison avec d'autres objets.

Dans l'invention des images, il ne faut donc pas perdre de vue l'usage auquel on veut les faire servir. Les meilleures nous paroissent être celles que l'on attache comme attributs ou comme marques caractéristiques, à des figures humaines; on peut alors y joindre la représentation d'une action, et rendre ainsi leur signification plus énergique et plus marquée. On pourroit très-bien exprimer la vanité qui aime à exciter l'admiration par l'image d'un paon; mais si on charge une figure humaine de plumes de paon, l'expression du caractère, l'attitude et l'action rendront l'allégorie beaucoup plus énergique. C'est sans doute pour cela que les artistes grecs ont inventé tant de personnages allégoriques. Un bel exemple que nous pouvons alléguer ici, est l'image de la Nécessité, tirée d'Horace, dont nous avons parlé dans cet article.

Si l'on a réussi dans l'invention des images de détail, le succès des représentations en-

tières ne sera pas douteux, qu'elles soient ou physiques, ou morales, ou historiques. Dans ces représentations il faut nécessairement employer des personnages en action; si elles étoient composées de simples signes, à la manière de l'écriture hiéroglyphique qui se trouve sur les monumens égyptiens, elles ne mériteroient pas le nom de tableaux allégoriques. Il seroit superflu de donner des règles particulières pour l'invention de ces tableaux : cependant il peut être utile à l'artiste de méditer sur trois moyens propres à réussir dans l'invention des allégories.

Le premier moyen et le plus aisé pour inventer, c'est de prendre l'allégorie que nous avons appelée d'exemple : on veut représenter une chose en général, on choisit pour exemple un cas particulier, qui, par le local où il se trouve placé, par les accessoires dont on l'entoure, peut recevoir facilement une signification générale. Les peintres et les sculpteurs anciens n'avoient qu'à représenter Dénys de Corinthe dans un temple de la Fortune, Tyrtée à la tête d'une armée, Marius se cachant dans un marais, Bélisaire demandant l'aumône, ou

d'autres révolutions de fortune de cet ordre; et les allégories qu'ils cherchoient étoient faites. Le lieu seul où on les plaçoit donnoit à ces cas individuels ce sens général : Qu'il n'est rien de si grand que la Fortune ne puisse abattre, rien de si petit qu'elle ne puisse élever. Placez une de ces images dans une chambre, vous n'y verrez plus d'allégorie; cependant un artiste habile pourroit aisément l'y transformer, s'il peignoit, par exemple, dans le tableau un temple de la Fortune ou quelqu'autre figure allégorique.

L'invention de l'allégorie de comparaison est plus difficile. D'abord l'artiste doit trouver une comparaison qui exprime bien sa pensée, ensuite découvrir encore un moyen d'en indiquer clairement le sens. On pourroit prendre pour un simple paysage un tableau sur lequel on verroit un grand chêne déraciné par une tempête, tandis que des roseaux ne feroient que plier; mais ce tableau deviendra allégorique si on y place des personnes qui fassent remarquer, par leur attitude, qu'ils appliquent cette image à la maxime générale : Qu'il faut opposer à l'adversité un esprit souple et pliant, et non

point l'orgueil et la roideur. Un génie même médiocre réussira, en suivant cette route, à faire de très-beaux tableaux allégoriques.

Le troisième moyen, qui est celui de n'employer que de simples emblêmes, est le plus difficile ; mais c'est aussi ce qu'il y a de plus parfait quand on réussit. Si quelqu'un vouloit représenter de cette manière le pouvoir de la Fortune, et les différentes révolutions qu'elle opère, il faudroit qu'il n'employât que des images de sa création, à côté desquelles il ne pourroit rien placer de réel, ainsi que dans les deux exemples précédens (on donne pour cette raison à ces représentations le nom d'*allégories pures*). La Fortune seroit assise sur un trône, et on lui donneroit des attributs propres à désigner quelques traits de son pouvoir et de ses caprices. Une baguette magique dans sa main exprimeroit les effets rapides et merveilleux de son pouvoir. Son trône suspendu dans les airs seroit porté par des vents contraires qui paroîtroient sous des figures allégoriques, et marqueroient l'inconstance et la rapidité de ses mouvemens. On donneroit à sa physionomie les caractères de l'inconsé-

quence, du caprice, de l'insolence et de la légéreté. Si on vouloit rendre le tableau plus énergique encore, on y réussiroit en mettant beaucoup d'expression dans des images accessoires. A la suite de la déesse, se trouveroient la Richesse et l'Indigence, le Despotisme et l'Esclavage, et d'autres images de cette espèce : devant elle marcheroit la Sécurité, pour marquer que la Fortune vient souvent sans être attendue.

Mais que tout artiste qui ne se sentira pas enflammé du génie des Apelles et des Raphaël, se garde bien de vouloir créer de semblables allégories. Ici sur-tout on peut appliquer ce qu'Horace dit aux poëtes :

« Mais pour un poëte médiocre, les dieux
« le désavouent, les hommes le rejettent, et
« les piliers mêmes des boutiques ne por-
« tent son nom qu'à regret (1). »

C'est précisément parce que l'allégorie pure est le chef-d'œuvre de l'art, qu'elle est insupportable quand elle est mauvaise.

---

(1) . . . . *Mediocribus esse poëtis,*
Non homines, non Dii, non concessere columnæ.
HORAT., lib II, ep. 3.

L'usage que l'on fait de l'allégorie est très-varié. L'architecture s'en sert comme signe, pour marquer la destination des ouvrages qu'elle produit : ainsi on place des têtes de belier et des vases de sacrifice dans la frise dorique des temples, des boucliers et des armes dans la frise des arsenaux, des sceptres, des couronnes, des armoiries aux palais des princes. Par le moyen de semblables ornemens allégoriques appliqués à différentes parties d'un édifice, on lui donne un certain caractère, et, s'il est permis de parler ainsi, une physionomie.

L'architecture fait entrer l'allégorie non-seulement dans les ornemens, mais encore dans des ouvrages entiers : on placera, pour atteindre au grand but des arts, des statues et des tableaux dans les sanctuaires de la justice.

Les anciens mettoient des images allégoriques sur leurs vases, sur leurs meubles ; on en voyoit sur les chandeliers, les lampes, les tables, les sièges. De semblables allégories ne sont pas, à la vérité, d'une utilité considérable ; cependant elles ont celle de rendre intéressantes les choses même les

plus communes, d'occuper agréablement l'esprit et l'imagination : ce qui fait partie du but des arts.

Les ornemens hiéroglyphiques et allégoriques des choses dont on se sert journellement, ont encore une autre utilité : ils rendent plus d'un service au peintre qui travaille dans le genre allégorique, en lui fournissant le moyen de désigner certains personnages et de rendre certaines images intelligibles. Une houlette placée sur un tombeau désigne suffisamment la qualité de celui qui s'y trouve; et dans la représentation de quelque action une bagatelle peut quelquefois répandre une clarté que cette représentation n'auroit point eue d'ailleurs.

On trouve le plus fréquemment l'allégorie sur les médailles, cependant, depuis l'invention de l'écriture, c'est-là qu'on peut le mieux s'en passer. Dans la plupart des occasions on dit mieux les choses par quelques mots que par des images. L'allégorie y est plus intéressante, lorsque l'artiste en sait inventer qui exprime vivement ce que l'écriture ne feroit qu'indiquer. Mais de semblables allégories sont très-rares.

Il en est de même de l'emploi de l'allégorie sur les tombeaux et les monumens. Ne s'agit-il que de circonstances historiques, l'écriture vaudra mieux que des images. Si on avoit gravé le nom de Diogène sur son tombeau, il s'y seroit tout aussi bien conservé et auroit mieux désigné la personne que la figure d'un chien. Il n'y a qu'une admiration superstitieuse de l'antiquité qui puisse trouver de la beauté dans de semblables allégories (1). Pour qu'elles soient de quelque prix, il faut qu'elles disent plus que la simple écriture, et qu'elles le disent avec plus d'énergie. Un très-beau monument dans ce genre est celui que le sculpteur Nahl a placé dans l'église d'Hindelbank, village près de Berne (2). Remarquons, en général, que

---

(1) Voyez Winckelmann, *Essai sur l'allégorie*; *ch.* 5. On trouve dans Pausanias beaucoup d'exemples d'allégories placées sur des tombeaux.

(2) C'est le tombeau d'une femme fort belle et pleine de vertus, morte en couche. Le monument représente une simple tombe couverte d'une pierre commune. Mais en s'approchant on découvre tout à coup la scène du grand jour où la terre doit rendre

dans de semblables représentations, les figures humaines sont d'un grand effet, parce que l'expression des physionomies dit plus que des paroles.

On peut rapporter ici les statues des divinités païennes, qui, comme nous l'avons dit, n'étoient au fond que des allégories, et que l'on plaçoit comme représentations symboliques dans les temples et les lieux publics.

Enfin, la peinture fait un usage très-fréquent de l'allégorie, soit dans des tableaux entièrement allégoriques, soit en plaçant l'allégorie dans des tableaux d'histoire. Les pre-

---

à la vie les morts que renferme son sein. La pierre du tombeau est fendue par le milieu, effet supposé d'une forte commotion de la terre; et par cette fente on apperçoit et la mère et l'enfant, dont la physionomie et l'attitude annoncent la sainte béatitude qui doit être leur partage. La mère tient son enfant (qui semble de même rendu à la vie) sur son bras gauche, et de la main droite elle soulève la pierre sépulcrale, pour sortir du tombeau. Sur les bords de la pierre sont gravés ces mots: « Me voici, Seigneur, « avec l'enfant que tu m'avois donné. » On en a publié une gravure.

miers seront d'un grand prix s'ils mettent avec force sous les yeux des objets intéressans pour l'esprit et pour le cœur : de bons tableaux de ce genre sont très-rares, et cette partie de l'art est encore bien imparfaite.

Dans des tableaux d'histoire, l'allégorie n'est souvent qu'une indication symbolique des personnes, des tems, des lieux. Souvent aussi on y mêle des personnages allégoriques à des personnages réels.

Nous remarquerons seulement au premier égard, qu'il vaut mieux suppléer au défaut de bons symboles par quelques mots bien placés, que par des hiéroglyphes peu naturels. C'est ainsi qu'en ont usé Raphaël et le Poussin : le premier dans un tableau de la galerie Farnèse, où l'on auroit pu méconnoître les principaux personnages, et par conséquent le sujet du tableau, si le peintre n'avoit désigné Vénus et Anchise par ces mots: *Genus unde latinum*. Le Poussin a tout aussi ingénieusement exprimé quel est l'esprit d'un de ses tableaux (1), en mettant sur

(1) Dubos, *Réflexions sur la poésie et la peinture*, t. I, s. 6.

un tombeau ces paroles : *Et in Arcadio ego.*

Un critique habile a entièrement rejeté, comme absurde et peu naturel, le mélange des personnages allégoriques et des personnages réels (1). Les raisons sur lesquelles il appuie son sentiment sont si fortes que difficilement on pourroit ne pas lui applaudir. Cependant il en est de ce mélange comme de l'emploi de la mythologie dans les odes modernes ; c'est une affaire de sentiment, sur laquelle il ne faut pas disputer avec ceux qui y prennent plaisir.

Mais on exige, avec raison, que les personnages allégoriques ne participent point à l'action. On pourroit donner ici pour règle au peintre ce que nous avons dit de l'usage des êtres allégoriques dans la poésie. Comme un poëte qui auroit raconté une ruse amoureuse pourroit fort bien ajouter que Vénus et les Amours y ont applaudis ; tout de même le peintre qui auroit représenté historiquement une ruse semblable pourroit y appliquer l'idée ingénieuse par laquelle l'Albane a

(1) Dubos, *Réflexions sur la poésie et la peinture*, t. I, s. 6.

donné tant de vie à son tableau de l'enlèvement de Proserpine. Pluton fuit avec Proserpine qu'il a enlevée, on voit dans l'air des Amours qui font connoître leur joie par la gaîté et la pétulance de leurs mouvemens. De l'autre côté du tableau l'Amour vole dans le bras de Vénus pour la féliciter (1). C'est assurément là un emploi très-heureux de personnages allégoriques, et qu'aucun connoisseur ne pourra blâmer. On peut donner ce tableau pour un modèle de la manière de traiter de semblables sujets. Si Rubens, dans la galerie du Luxembourg, avoit, en mêlant l'allégorie avec la réalité, montré autant de génie que l'Albane, Dubos auroit probablement eu moins d'éloignement pour ce genre.

(1) Ce tableau se trouve à la galerie de Dresde.

FIN DU DISCOURS SUR L'ALLÉGORIE.

REMARQUES.

En applaudissant aux excellentes observations qu'on vient de lire, nous croyons devoir relever deux erreurs essentielles de fait, dans lesquelles M. Sulzer tombe. La première, page 263, concerne Bélisaire *demandant l'aumône ;* jamais ce fameux général ne se trouva réduit à cette extrémité ; il courut seulement risque de perdre la vie, et resta quelques mois en prison. Ce sont les artistes qui ont imaginé de le représenter mendiant et aveugle, quoiqu'aucun historien n'en ait fait mention, et qu'une pareille fable n'ait été écrite que plus de 600 ans après sa mort. (Voyez Le Beau, *Histoire du Bas Empire*, t. XI, p. 127.) M. Sulzer n'auroit pas dû adopter une erreur si grossière.

La seconde faute qu'il commet, est dans l'assertion, page 270, que toutes les statues des divinités païennes *n'étoient au fond que des allégories ;* cela n'est pas vrai ; elles avoient la plupart des attributs symboliques et allégoriques, comme celles de Cérès, dont nous allons parler ; mais aucune n'étoit purement allégorique, ni regardée comme telle par le peuple.

DES ATTRIBUTS

SYMBOLIQUES ET ALLÉGORIQUES

DE CÉRÈS.

DES ATTRIBUTS

SYMBOLIQUES ET ALLÉGORIQUES

DE CÉRÈS.

Nous avons distingué (1) l'*hyponoie* de l'allégorie. En effet, la première paroît se rapprocher du symbole; et la seconde, de l'emblême. Il ne faut pas néanmoins confondre ces trois espèces de métaphores. Le symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée; et cette relation est tantôt fictive, tantôt réelle ou de convention. L'emblême qui est du ressort de la peinture offre un sens plus détourné, et par-là tient davantage à l'allégorie. Celle-ci s'écarte du

(1) *Lettre sur l'allégorie*, t. I, p. 361.

symbole de convention, admis dans la mythologie, en raison des efforts que les hommes ont fait pour saisir les rapports les plus éloignés de leurs idées sur les objets d'un culte, d'abord simple, ensuite compliqué. Sans doute, si les artistes vouloient exprimer avec une exactitude scrupuleuse les divinités du paganisme, il faudroit qu'ils connussent précisément quelle a été la manière de les représenter en différens tems. Certes, avant Thésée, elles n'avoient pas les mêmes attributs symboliques qu'après le siècle de Périclès; les poëtes, les sculpteurs et les peintres s'étant plu à les multiplier. Ils s'accrurent encore lorsque les philosophes stoïciens et éclectiques s'efforcèrent de tout allégoriser, soit pour accréditer leurs systêmes, soit pour disculper le polythéisme des justes reproches que les chrétiens ne cessoient de lui faire. Le défaut de monumens et de témoignages empêche de suivre cette marche chronologique. Dans ce qu'on va lire sur Cérès, nous tâcherons seulement de montrer la différence qu'il y avoit entre les anciens symboles et les allégories postérieures. D'ailleurs, on jugera, par la citation des au-

teurs, du tems à peu près vers lequel leurs idées doivent être rapportées.

L'agriculture et la législation ont une origine presque commune. L'invention de l'une nécessita l'établissement de l'autre; ce n'est donc pas sans raison que les anciens firent honneur de toutes les deux à *Demeter* (Δημητηρ), appelée par les Romains Cérès, quoique ils l'eussent d'abord confondue avec Rhée ou la Terre :

Prima Ceres unco glebam dimovit aratro ;
Prima dedit fruges alimentaque mitia terris ;
Prima dedit leges. Cereris sumus omnia munus (1).

Distinguée de celle-ci, elle fut cependant appelée la reine de toutes choses (2), la distributrice des richesses (3), la mère de toutes les plantes et de tous les animaux (4); enfin, elle reçut une foule d'épithètes semblables que l'auteur des *Hymnes*, faussement attribués à Orphée, a rassemblée.

---

(1) Eurip. *Phœnic.*, v. 691.
(2) Ovid, *Metam.*, lib. V, v. 341, 342, 343.
(3) Orph. *ap.* Diod. Sic., lib. I, §. 12.
(4) Philon. *de vit. Contempl.*, p. 890.

En conséquence les monumens donnent à Cérès tous les attributs relatifs aux moissons et à la culture des terres. Tantôt elle y est couronnée d'épis de bled :

. . . . *Et spicis tempora cinge Ceres* (1).

Tantôt elle tient plusieurs de ces épis à la main. D'autres fois un enfant en offre dans un vase à la déesse assise, ayant un voile sur la tête et tenant une haste (2). Elle portoit aussi une corne d'abondance, des plats de fruits, etc. (3). Jupiter ayant promis à Cérès que Proserpine, sa fille, demeureroit six mois avec elle ; le calme reparut sur son visage ; elle entrelaça des épis dans sa chevelure, et la récolte des grains fut si abondante que les aires ne purent la contenir (4). Il est facile d'imaginer, d'après cette tradi-

(1) Tibull., lib. II, eleg. 1, v. 4. Serv. in Virg., *Æn.*, lib. III, cap. 635.

(2) *Museum Florentinum*, tab. 38, t. II, p. 87.

(3) *Descript. des pierres gravées du cab. de Stosch*, cl. 2d., sect. 5, nos. 221, 222, 231, etc.

(4) Ovid., *Fast.*, lib. IV, v. 613.

tion, toutes les épithètes dont le nom de Cérès est accompagné chez les poëtes grecs et latins (1). Elles sont trop connues pour nous y arrêter ; il suffira de remarquer que l'usage de représenter Cérès avec des épis de bled lui avoit fait consacrer le signe de la Vierge (2), l'épi étant une belle étoile de cette constellation. Les astrologues disoient que lorsque cette étoile commençoit à paroître, au dixième degré de la Vierge, elle devoit inspirer aux nouveaux nés le goût de l'agriculture :

At cum per decimam consurgens horrida partem
Spica feret præ se vallantes corpus aristas,
Arvorum ingenerat studium rurisque colendi (3).

Cette idée étoit confirmée par la position de ce signe aux pieds de la constellation du bouvier (4). Non-seulement les temples de

---

(1) Nonnus, *Dionys*, lib. XXVIII, p. 672. Eurip. *Phœn.*, v. 691. Orph., *Hymn.* XIII, XXV, XXXIX. Tib., *el.* II, etc.

(2) *Spiciferæ est virgo Cereris.*, Manil., *Astron.*, lib. II, v. 442. Eratosth, *Catast.*, cap. 9, etc.

(3) Manil., lib. V, v. 271, 272, 273.

(4) Theon. in Arat., p. 19.

Cérès étoient ornés par des gerbes de bled, mais encore par les instrumens de la moisson (1). On plaçoit la plupart de ces édifices hors des villes (2); soit parce que la divinité, à laquelle ils étoient consacrés, présidoit aux travaux de la campagne, soit, comme le dit Vitruve, parce que les mœurs simples et pures de ses habitans étoient analogues à leur situation (3). Cette dernière raison n'est que philosophique, et n'a pu influer en rien sur le choix d'un pareil local.

Cérès, surnommée nourricière (κουροτροφος) ou plus littéralement qui nourrit des enfans, a été représentée avec deux enfans qui tiennent une corne d'abondance, et chacun est placé auprès d'une de ses mamelles. Cette attitude lui convenoit très-bien, puisqu'on supposoit qu'elle avoit fourni aux hommes leur principale nourriture, le pain même, devenu son symbole sur plusieurs monumens (4). Virgile, Ovide et un grand

(1) Apul., *Metam*, lib. III, p. 358.
(2) Vitruv. *de Archit.*, lib. I, c. 7.
(3) Apul., l. c. Virg., *Æn.*, v. 713, 714.
(4) Begler, *Thes. Brand.*, t. I, p. 6.

nombre de poëtes, ont employé le nom de Cérès pour le bled et le pain. Les Grecs lui ont donné une foule d'épithètes relatifs à l'un ou à l'autre, et qu'il seroit trop ennuyeux de rapporter. Aucune divinité n'a fourni plus de métaphores au langage poétique.

On faisoit honneur de tout ce qui avoit rapport à la culture, à Cérès ou à ses premiers élèves. Ainsi le van ou crible ne pouvoit manquer de lui être consacré : effectivement elle le porte sur beaucoup de monumens. Ce van, qui étoit d'osier (1), différoit peu pour la forme du *calathus*, avec avec lequel on l'a quelquefois confondu. Le premier ressembloit assez à un cylindre, du moins en a-t-on trouvé deux de cette forme aux environs de Palestrine ; l'autre offroit la figure d'un grand vase dont l'ouverture est large (2). On s'en servoit dans les fêtes de Minerve ; alors il étoit rempli de laines (3) que cette déesse avoit appris à ouvrer. Au

---

(1) Virg., *Georg.*, lib. I, v. 163, etc.

(2) Panel *de Cistoph.* Spanh. ad Callim, p. 822. Pellerin, *Med.*, t. I, p. 114. *Cab. de Stosch.*, p. 259.

(3) Juven., *Satir.*, lib. II, v. 54, etc.

contraire, dans celles de Cérès, le calathus, également d'osier, renfermoit des fruits; et lorsqu'on y mettoit des fleurs, il devenoit le symbole du printems; et celui de l'été, quand il étoit plein d'épis (1). Quoique ces explications soient de Porphyre, elles sont trop simples et naturelles pour les croire de son invention. On portoit encore, dans ces espèces de corbeilles, des pavots, etc., sans parler des objets mystérieux, sur lesquels je n'ai pas intention ici de m'arrêter. Une statue colossale de Cérès, trouvée dans les ruines d'Eleusis, par Spon et Wheler, et que d'autres voyageurs ont encore vue depuis, représente cette déesse avec un calathus sur la tête.

Le pavot étoit un des symboles de la fécondité; et c'est par cette raison que, sur quelques médailles, on voit Cérès avec des épis de bled, au milieu desquels se trouve une tête de pavot (2). Les Stoïciens imaginèrent que cette plante étoit l'attribut de

---

(1) Porphyr. *ap.* Euseb, *Præp. ev.*, lib. III., p. 114.

(2) Spanh. *ad* Callim., p. 781.

Cérès, parce qu'elle représentoit par sa forme sphérique la terre. Ils ajoutoient que le dedans avoit du rapport avec les cavernes, les vallées, les arbres, etc. (1). Le microscope de ces philosophes leur faisoit appercevoir par-tout leur systéme. Malheureusement en cela ils ont eu, et auront encore, une foule d'imitateurs. Quelques mythologistes étoient plus fondés à avancer que le pavot appartenoit à Cérès, à cause de l'usage qu'elle en fit ou pour se distraire de sa propre douleur, ou pour guérir de l'insomnie le jeune Triptolème (2).

Le serpent qui est, pour ainsi dire, enfant de la terre, devoit être agréable à Cérès, quand même on ne le considéreroit pas sous des rapports mystérieux avec elle : aussi la voit-on environnée de ces reptiles tortueux (3), et son char en est quelquefois

(1) Phurn., cap. 28.

(2) Ovid., *Fast.*, lib. IV, v. 530, etc.

(3) *Et serpente circumdata*, Minut. Fel., p. 17. Et non *circumlata*, suivant la correction de Cuper, *Lettr.*, p. 208. *Voyez* Nonnus, lib. VI, p. 117, etc.

attelé (1), et pour l'ordinaire ils ont des aîles (2). Apulée les regarde comme les serviteurs de la déesse (3), qu'on représentoit encore traînée par des chevaux (4) ou par des bœufs. Elle se tenoit debout sur son char, ayant d'une main les rênes et de l'autre un flambeau, qui, dans l'origine, n'étoit qu'un morceau de pin. On ne pouvoit s'en passer dans les cérémonies du culte de Cérès. On dit qu'elle l'alluma au crater de l'Etna, pour aller à la recherche de Proserpine. D'autrefois, elle portoit deux de ces flambeaux.

Le plus savant des Romains appelle le bœuf le compagnon de l'homme dans les travaux de la campagne, et le ministre de Cérès (5) : c'étoit donc avec raison qu'à Rome il n'étoit pas permis de sacrifier cet animal à la déesse tutélaire de l'agricul-

(1) Ovid., *Metam.*, lib. V, v. 642, 643.

(2) *Idem.*, *Fast.*, lib. IV, v. 561, 562.

(3) Psyché la conjure, *per famulorum tuorum draconum pinnata curricula*, *Metam*, lib. VI, p. 642.

(4) *Cab. de Stosch*, p. 69, 70.

(5) Varro, *De re Rustic*, lib. II, cap. 5.

ture (1). Les Grecs ne furent pas aussi conséquens. A Athènes on défendit d'abord de tuer les bœufs propres au labour (2), et dans la suite, non-seulement on transgressa cette loi, mais encore elle fut abrogée : du moins nous sommes assurés qu'on fit, en l'honneur de Cérès, des sacrifices de taureaux et de bœufs (3). On lui offroit des génisses (4) ; et quelquefois elle est représentée debout sur une tête de bœuf (5) ou avec des cornes de taureau (6). Quoique tout cela put avoir rapport à Isis, prototype de Cérès, je ne pense pas néanmoins que cette manière de représenter la déesse grecque fut d'une haute antiquité.

Nous appercevons encore sur un monument, Cérès tenant de la main droite une

---

(1) *A bove succincti cultros removete ministri.*, *Fast.*, lib. IV, v. 413.

(2) Theon *ad* Arat., p. 19, etc.

(3) Plutarch, *Mor.*, t. II, p. 586. AElian. *de Anim.*, lib. XI, c. 4.

(4) Cephala, *Anthol.*, ep. 507.

(5) *Cab. de Stosch*, sect. 5, n°. 224.

(6) AEgypt. de *senat. consult. de Bacch.*, p. 19.

tête de belier (1), animal qu'on lui sacrifioit (2). Il étoit encore permis de lui offrir des brebis, pourvu qu'elles n'eussent pas plus de deux ans (3). Mais le porc étoit l'offrande la plus commune, et dont il n'étoit pas possible de se passer dans les sacrifices ordinaires ou mystérieux. J'en ai assez parlé dans un autre ouvrage; il me suffira d'ajouter ici qu'on voit sur des médailles romaines Cérès, ayant à chaque main un flambeau, avec une laie à ses pieds (4). Cet animal étoit le symbole de la fécondité; et lorsqu'on ne pouvoit s'en procurer le nombre nécessaire, on mettoit à sa place deux figures, l'une d'or, l'autre d'argent, qui les représentoient. Festus est le seul écrivain qui nous ait conservé le souvenir de cet usage (5), qui ne doit pas remonter à une fort haute antiquité.

Cet instinct que la fourmie a de ramasser

---

(1) *Cab. de Stosch*, sect. 4.
(2) Ceph., *Anthol.*, lib. V, et serv. *in H. L.*
(3) Virg., *Æn.*, lib. IV, v. 57, 58.
(4) Begl., *Thes. Brand.*, t. I, p. 593.
(5) *De signif. verbor.*, lib. XIV, p. 364.

des grains de bled l'aura fait placer sur des monumens relatifs à Cérès. L'un représente cet insecte à ses pieds, l'autre les attèle à son char (1), etc. Les coqs plaisoient à Cérès, et on en voit sur un *modius* ou boisseau, tenant au bec une souris (2), regardée, avec raison, comme l'ennemie de la déesse des moissons : c'est pourquoi on trouve au revers de plusieurs médailles qui la représentent un épi de froment, dont les feuilles sont surmontées d'un de ces animaux. Les grues passoient encore pour les fidèles interprêtes de Cérès, et lui étoient consacrées (3).

L'imagination des artistes, peu contente des symboles adoptés dans l'origine par le peuple, en a créé un assez grand nombre d'autres relatifs à chaque divinité. Ils ont donné à Cérès des balances (4), vraisemblablement à cause de l'invention des loix ; le

(1) *Cab. de Stosch*, sect. 5, n°s. 227, 252, 254.
(2) *Ibid.*, n°. 277.
(3) Porphyr. *de Abstin.*, lib. IV, p. 401.
(4) *Cab. de Stosch.*, sect. 1, n°s. 274, 275.

timon (1), parce qu'elle gouverne avec leur secours l'univers; et en conséquence ils l'ont représentée debout sur un globe (2). Le sceptre (3) et la foudre (4) qu'elle tient sont des marques de puissance qui lui sont communes avec plusieurs autres divinités. De même la Victoire qu'elle portoit à Enna (5) et qu'on apperçoit encore sur quelques monumens (6) ne lui est pas particulière; ce ne peut être que l'offrande de quelques capitaines qui croyoient lui devoir leurs trophées militaires. La palme, la couronne de laurier (7), etc., n'ont pas d'autre origine, et ne lui appartiennent point exclusivement. Le lion qu'on voit sur ses genoux (8) me paroît une

---

(1) Spanh. *ad Callim*, p. 735.

(2) Montfauc., *Ant. expl.*, tab. 42, t. I, fig. 4.

(3) *Ibid.*, tab. 43. *Cab. de Stosch*, nos. 249, 267.

(4) Montfauc. op. L., tab. 42, fig. 5.

(5) Cicer. in Verr., lib. III, act. 4, c. 49.

(6) *Cab. de Stosch*, no. 310. Pellerin, *Rec. de méd.*, t. III, pl. 132, no. 1, etc.

(7) *Ibid.*, nos. 267, 271, 275.

(8) Wheler., *Voyag.*, t. II, 485.

allusion à son identité avec Cybèle ou la terre, dont il étoit le symbole spécial.

A Phigalée, ville d'Arcadie, Cérès étoit habillée de noir, tenant d'une main un dauphin et de l'autre une colombe, ce qui avoit rapport au commerce que les habitans de cette ville prétendoient que la déesse avoit eu avec Neptune, et au chagrin que lui causa l'enlèvement de Proserpine (1). La diversité d'opinions mythologiques devoit nécessairement varier et multiplier le costume et les symboles. Elle s'introduisit successivement; et, dans la haute antiquité, Cérès n'eut pas tous ces attributs : ses statues ne furent d'abord que des blocs informes de pierre ou de bois. Cette forme lui fut conservée sous le nom de *pharia*, ou égyptienne (2), comme

---

(1) Paus., *Arcad.*, cap. 42.

(2) *Ceres pharia, quæ sine effigie rudi palo et informi ligno prostat.* Tertull., *Apol.*, cap. 16; *ad Nat.*, lib. I, cap. 11. En vain a-t-on voulu lire en cet endroit : *Farrea*. Silius Italicus, Stace, Martial, etc., se sont servi du mot *pharia*, pour désigner l'Egypte.

ne différant pas d'Isis (1), ou devant l'établissement de son culte aux colonies égyptiennes.

Les progrès que les Grecs firent dans les arts, les engagèrent bientôt à abandonner ces masses informes, ces figures monstrueuses et ces attitudes roides et gênées qui caractérisent l'ancien style égyptien. Les artistes cherchèrent à imiter davantage la nature ; ils s'élevèrent même au beau idéal. Ecartant avec soin toute idée accessoire, ils ne donnoient à leur divinité que son symbole principal. Lorsque le goût s'altéra, on perdit plus ou moins de vue cette unité de trait ; l'architecture fut surchargée d'ornemens ; et la sculpture, d'attributs symboliques. Avant cette époque ; on voit Cérès représentée avec un voile tombant sur le derrière de son vêtement (2). Elle porte un haut diadême sur la tête, au-dessous duquel sortoit des feuilles et des épis. La partie de ses cheveux, qu'il ne cache pas, sont relevés sur son front

(1) On lit sur une médaille d'Hélène, femme de l'empereur Julien : ISIS FARIA. Elle a le lotus et le disque de la lune sur la tête.

(2) *Pseudo* Homer. *in Cerer.*, v. 182.

avec un agréable désordre. Quel changement ne s'étoit-il pas fait au tems d'Albricius? Cérès, remarquable auparavant par l'expression de sa tristesse, paroissoit avec le costume d'une vieille femme de campagne; assise sur un bœuf: elle tenoit un hoyau et avoit au bras un calathus rempli de semences. A son côté étoit deux agriculteurs, dont l'un labouroit et l'autre semoit. On y donne encore à Cérès une faucille et un fléau (1). Que de choses inutiles? quelle représentation grossière? elle étoit sans doute destinée à orner quelque misérable hameau.

Les panthées et les groupes de toute espèce sont les fruits de la décadence de l'art. Lorsqu'on ne peut exprimer d'un seul trait une grande idée, on a recours aux accessoires, on multiplie les signes, et tout n'est plus qu'énigme ou confusion. Ce double caractère paroît sur une statue de Cérès aîlée: à l'extrémité de ses aîles est un rayon avec les sept planètes, connues des anciens. La déesse tient deux cornes d'abondance d'où

---

(1) Albric. *de Imagin. deor*, cap. 23.

sortent deux figures allégoriques : celles de Castor et de Pollux sont sur ses bras. Elle est debout près d'un autel, ayant en main une patère (1). Certes je ne chercherai pas à expliquer un pareil monument. Il est un peu moins difficile de pénétrer le sens allégorique d'un autre qui offre la figure de Cérès entre deux arbres chargés de fruits. On voit à sa droite Junon, déesse des nues, qui répand la pluie sur les terrains labourés, et à sa gauche Apollon, c'est à-dire, le Soleil qui sèche les bleds prêts à être moissonnés (2). En vérité, il ne valoit pas la peine de réunir trois divinités pour exprimer une idée très-commune ; aussi cette manière n'appartient qu'à des siècles presque barbares.

« Salut, ô déesse ! conserve cette ville « dans la concorde et dans l'abondance. Fais « tout mûrir dans nos champs ; engraisse « nos troupeaux, fertilise nos vergers, gros-

---

(1) Caylus, *Rec. d'antiq.*, t. VII, pl. 71, n°. 1, p. 250.

(2) Albric., l. s. l.

« sis nos épis, féconde nos moissons. Fais « sur-tout régner la paix, afin que la main « qui sème puisse aussi recueillir (1). » Telle est la prière qui termine l'hymne de Callimaque, en l'honneur de Cérès. En effet la paix doit être l'objet des vœux les plus ardens de l'agriculteur, et c'est elle, comme le dit très-bien Tibulle, qui a d'abord conduit les bœufs destinés au labour sous le joug :

Interea pax arva colat. Pax candida primum
Duxit araturos sub juga curva bobes (2).

Ovide ne personnifie point la paix ; il se sert d'une autre métaphore pour exprimer le même vœu que Callimaque :

Pace Ceres læta est : et vos optate, coloni,
Perpetuam pacem, perpetuum que ducem (3).

Ces derniers mots sont de ces traits de flatterie dont le premier n'oublie jamais de se servir

---

(1) *Hymn. in Cer.*, trad. du savant Dutheil.
(2) Lib. I, eleg. 10, v. 45, 46.
(3) *Fast.*, lib. IV, v. 406, 407.

à l'égard d'Auguste. Au tems de la république, il auroit tenu à peu près le même langage. Les poëtes sur-tout, en changeant de maîtres, ne changent ordinairement que d'idoles.

Le savant Spanheim croit que la Paix représentée sur les médailles, avec des épis de bled à la main, ne diffère point de Cérès (1). Quoiqu'il en soit de cette conjecture, il n'en est pas moins vrai que ces deux déesses avoient entre elles de grands rapports. C'est pourquoi Cephisodore imagina de faire une statue de la Paix, ayant sur son sein le jeune Plutus (2), fils de Cérès. L'allégorie devient sensible par le récit d'Homère et d'Hésiode. Ils disent que ce dieu des richesses fut le fruit du commerce que sa mère eut avec Jasion dans un terrain neuf qui avoit reçu trois labours (3). Les écrivains postérieurs ont ajouté bien des circons-

(1) *Not. ad Callim*, p. 840, 841.

(2) Pausan., *Beot.*, c. 16.

(3) Homer., *Odyss.*, lib. V, v. 125, etc. Hesiod., *Theog.*, v. 97. Eustat. in Homer., p. 1528, etc.

tances à cette aventure (1); mais elles ne la rendent ni plus ingénieuse, ni plus facile à expliquer. Pour cette fois seulement, les allégoristes stoïciens ne se sont pas écartés de la vraisemblance, et ils donnent à cette fable le même sens (2) que l'on vient de rapporter.

Petellides de Cnosse assuroit que Plutus eut pour frère Philomèle. Celui-ci, ne s'accordant point avec son aîné et se trouvant réduit au plus étroit nécessaire, acheta avec le peu qui lui restoit des bœufs, inventa la charrue, et à force de travail se procura les moyens de vivre avec aisance. Cérès, touché de ses efforts et ravie de sa découverte, l'enleva et le plaça au ciel parmi les constellations, sous le nom de Bouvier (3). Cette fable ne me paroît pas aussi ancienne que la précédente; mais l'allégorie en est d'une

---

(1) Apoll., *Bibl.*, lib. III, cap. 11. Conon, *Narr.*, cap. 21. Hygin, *Poet. astron*, cap. 22.

(2) Phurn., cap. 28. Heracl., *Alleg. hom. in Opusc. Myth.*, p. 493.

(3) Hygin., *Poet. astr.*, cap. 4.

égale évidence. L'industrie et le travail dédommagent le pauvre de la privation des richesses, et lui donnent les besoins de première nécessité, dont la jouissance suffit pour faire mépriser au sage les dons de la fortune.

Cette dernière déesse étoit la même que Cérès, suivant Dion Chrysostôme (1). En effet, on voit sur quelques monumens, la Fortune, tenant des épis de bled et avec d'autres attributs symboliques de Cérès (2). Cette identité a été imaginée soit pour faire sentir l'incertitude des récoltes, soit pour montrer que toutes les richesses viennent de la terre.

AEschyle, au commencement de sa tragédie des *Euménides*, fait paroître la Pythie, qui parle en ces termes : « Offrons nos hom« mages, d'abord, à la terre, qui la première « des dieux rendit ici ses oracles; ensuite à « Thémis, qui remplaça, dit-on, sa mère « dans le sanctuaire prophétique. Par la ces-

(1) *Orat. de fortunâ.* LXIV, p. 594.

(2) *Cab. de Stosch*, sec. 5, nos. 1816, 1817, 1818.

« sion libre et volontaire de Thémis, Phœ-« bé, sa sœur, en devint la troisième sou-« veraine. Phœbé, à la naissance de son ne-« veu, lui en fit présent, et lui donna le « surnom de Phœbus, qui quitta les rochers « de Délos, etc. (1). » Apollon ne fut donc que le quatrième qui rendit des oracles. A Delphes les oracles étoient les seules loix dont les premiers Grecs firent usage. En conséquence il n'est point étonnant qu'on ait pris quelquefois Cérès et pour la terre et pour Thémis. Toutes les trois devoient nécessairement avoir des symboles communs, qu'il n'est pas de mon sujet de rapporter. Je remarquerai toutefois, que les Grecs, considérant Cérès comme la terre, appeloient les cadavres *demetriens* (2); sans doute à cause de la nature du corps humain et de la manière dont il est décomposé plutôt que détruit, après sa mort. Cela peut avoir donné lieu à la fable qui suppose Cérès dévorant l'épaule ou l'omoplate de Pélops, la-

(1) Æschyl., *Prom.*, v. 232, 233.
(2) Plut. *de Fac. in orb. lun.*, t. II, 943.

quelle fut remplacée par une autre d'ivoire (1). L'allégorie n'est pas difficile à entendre ; elle désigne la consommation de notre corps par la terre, qui conserve plus long-tems les os, que l'ivoire indique suffisamment. Quoique ces explications soient assez naturelles, elles n'entrèrent jamais dans l'esprit des premiers Grecs, et ne furent que le fruit tardif de leurs réflexions.

Avant de finir, disons un mot du principal événement de l'histoire de Cérès, et auquel se rapportent presque toutes les fables qui la concernent, et les cérémonies mystérieuses dont son culte fut accompagné. Je veux parler de l'enlèvement de sa fille Proserpine. Les premiers poëtes, entre autres Pamphus, qui vivoit avant Homère (2), en firent l'objet de leur chant. Il est celui de l'hymne en l'honneur de Cérès, qui porte le nom de ce dernier quoiqu'un ancien orphique paroisse en être le véritable auteur. On doit

(1) Nonni Dionys., lib. XVIII, p. 319. Hygin *fab.* LXXXIII. Tzetzes in Lycoph, v. 152.

(2) Paus., *Beot.*, c. 31.

à Claudien le seul poëme latin que nous ayons sur ce sujet; il y montre plus d'imagination que de goût. Nous en sommes un peu dédommagés par ce qu'en dit Ovide, avec la facilité et les grâces qui le caractérisent. Les plus grands artistes, sur-tout le célèbre Praxitèle (1), représentèrent le même événement, gravé encore sur les médailles de plusieurs peuples de la Sicile et de l'Asie mineure. Dans un bas-relief antique on apperçoit Pluton qui enlève Proserpine, malgré les représentations de la sage Minerve. Mercure, dont l'intervention n'est pas inutile dans ces sortes d'aventures, y précède le char du ravisseur, et paroît vouloir consoler la fille de Cérès (2). Cette composition allégorique peut être des beaux tems de la Grèce, parce qu'elle est simple et que pour l'entendre, on n'a pas besoin d'inscriptions, comme dans un monument publié par Winckelmann. On y voit au-dessus d'une colonne la Persuasion; sous ses pieds Hé-

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 8.
(2) Montfauc., *Antiq. expl.*, t. I, pl. 79.

lène assise, ayant sur ses genoux Vénus qui l'embrasse; devant celle-ci, l'Amour qui regarde Alexandre ou Pâris et lui met la main sur l'épaule (1). Ce sujet auroit été à peu près inintelligible, si l'artiste n'eut pas gravé le nom de chacun de ces personnages, auxquels il n'a donné ni assez d'expression ni des attributs qui puissent les faire reconnoître. Mais revenons à l'enlèvement de Proserpine; je ne crois pas fort ancienne, l'idée de faire atteler le char de son ravisseur par deux cygnes, ou par des chevaux conduits par l'Amour (2). Qu'on me permette de porter un semblable jugement sur la représentation du même sujet, au bas de laquelle sont dessinés les douze signes du zodiaque (3), ce qui fait allusion aux rapports imaginés encore plus tard entre la fable de Proserpine et le systême astronomique.

Les attributs symboliques et allégoriques

---

(1) *Monum. inediti*, t. I, pl. 115.

(2) *Cab. de Stosch*, sec. cl., nos. 360, 361.

(3) Montfauc., *Antiq. expl.*, t. I, pl. 41.

de cette dernière déesse, regardée comme Hécate, fixeroient ici mon attention, s'il ne falloit pas répéter bien des détails qu'on lit dans mon ouvrage *sur les Mystères du Paganisme* (1), dont je prépare depuis long-tems une nouvelle édition, qui sera fort augmentée et très-différente de la première.

---

(1) Sect. 3, art. 4; et *Dissertion sur Hécate*, p. 547.

FIN DES ATTRIBUTS DE CÉRÈS.

DE

LA MANIÈRE DE REPRÉSENTER

LE PÈRE ÉTERNEL,

D'APRÈS LES IDÉES DES GRECS.

PAR C. L. JUNKER.

DE

LA MANIÈRE DE REPRÉSENTER

LE PÈRE ÉTERNEL,

D'APRÈS LES IDÉES DES GRECS (1).

Introduction.

MENDELSOHN dit quelque part dans ses ouvrages philosophiques : « Qu'il y a des cho« ses qui, par leur nature, sont si parfai« tes, si sublimes, que la pensée de l'homme « n'y peut atteindre ; qu'aucun signe ne peut « les indiquer convenablement, ni aucune « image les représenter telles qu'elles sont. « Dans ces cas, l'artiste doit employer tout

(1) On a changé quelque chose au titre, soit à cause d'un pléonasme, soit à cause d'une équivoque qu'il auroit pu faire naître.

« son génie, pour trouver des traits conve-
« nables par lesquels ces idées, si élevées
« au-dessus de notre foible conception,
« puissent être rendues sensibles à l'es-
« prit (1). »

Ce passage sert à expliquer le motif de la loi par laquelle Numa défendit de représenter les dieux sous des figures humaines; elle sert également à établir la sagesse ou la futilité de cette loi, et nous apprend la raison pourquoi la peinture moderne n'a fourni encore que deux têtes de Père éternel qui puissent être regardées comme des modèles en ce genre : la première est celle de Michel-Ange dans la chapelle Sextine; la seconde celle de Raphaël au palais du Vatican (2).

---

(1) Plusieurs monumens de l'art des anciens que le tems a respectés servent à prouver à quel point les artistes grecs ont réussi à rendre sensibles, non-seulement des ames grandes et sublimes, mais même des puissances supérieures à l'humanité. Sulzer dit : « L'emploi que les Grecs ont fait de l'art a été « porté au plus haut point où il puisse atteindre. »

(2) Michel-Ange, en voyant ce tableau, s'écria : « Raphaël a vu mon Père éternel ! » Il ne se trom-

C'est Dieu débrouillant le chaos ; d'une expression pleine de majesté, de dignité et de divin enthousiasme. Cependant l'exécution d'une bonne tête de Père éternel, digne à tous égards de la toute-puissance divine, est ce qui peut faire juger le mieux du talent d'un artiste. D'après le passage que nous venons de citer, un pareil ouvrage doit certainement être considéré comme le plus haut degré de l'art.

Mais quel dommage ne seroit-ce pas, si, à cause de la loi de Numa, tant de scènes pathétiques et touchantes de l'histoire sainte devoient être perdues pour nous (1).

---

poit pas : Raphaël, malgré la défense sévère de Michel-Ange, étoit parvenu à se glisser dans la chapelle Sextine, et à examiner son travail.

(1) Sulzer dit : « La représentation de la Divinité « sous une forme humaine n'est plus supportable « parmi nous, d'après la mesure de nos connoissan« ces. » Je ne suis pas entièrement de son avis par les raisons suivantes :

1°. Sans avoir égard au sentiment de Sulzer, au mien, et à celui de mille autres, les artistes ne renonceront sans doute jamais à traiter ce sujet ; il

J'essayerai de déterminer un idéal d'après lequel le peintre d'histoire puisse exécuter

---

vaut donc mieux les guider par des règles, que s'opposer à leurs essais sans aucun succès.

2°. Ainsi que je l'ai déja observé, cette loi négative nous feroit perdre beaucoup de sujets intéressans et touchans tirés de l'histoire sainte dans lesquels la Divinité intervient ou se manifeste par sa puissance.

3°. Nous exigeons seulement que la tête du Père éternel ait l'expression la plus digne d'une grandeur sévère, tempérée par la bonté; et, suivant l'aveu de Sulzer même, cette expression est au pouvoir de l'artiste; du moins la trouvons-nous réalisée dans celle de Jupiter.

Sulzer dit lui-même : « Celui qui possède l'art « comme Phidias, peut représenter tout ce qui est « grand et noble, et par ses productions exciter dans « tous les cœurs sensibles des sentimens de la plus « haute importance. » — Il avoue de plus que personne n'avoit pu regarder le Jupiter de Phidias sans être touché de la *majesté de l'essence divine*.

4°. Enfin, l'idée que l'enfant se fait de Dieu, en se le représentant sous la figure d'un vénérable vieillard assis au milieu des anges dans le ciel, me plait mieux (ainsi qu'à M. Kaestner), avec son *anthropomorphisme*, que la description métaphysique qu'en peut faire le philosophe orthodoxe.

avec succès une tête de Père éternel, un idéal qui offre la plus haute idée de la beauté et de la dignité de l'âge viril. Et l'art ne peut dépasser ces bornes; trop heureux même s'il les atteint : il est plus ou moins sublime à mesure qu'il s'en approche ou qu'il s'en éloigne davantage.

Il me semble que la tête de Jupiter renferme toutes les règles qui doivent guider l'artiste pour représenter dignement la Divinité (1) telle qu'elle s'offrit à la pensée de Moïse ou du Christ. Aussi ne suis-je pas éloigné de croire que Michel-Ange n'a réussi à mettre tant d'expression dans la tête de son Père éternel que parce qu'il étoit pénétré de cette vérité et avoit étudié les règles que j'indique ici.

---

(1) Les divinités des anciens ne sont en effet, suivant Sulzer, que des représentations allégoriques de leurs qualités : il falloit rendre celles-ci par des images prises dans la nature humaine ; parce qu'au-delà de ses formes rien n'est visible qui puisse exprimer les propriétés d'un être pensant par une signification naturelle et non hiéroglyphique. C'est ainsi que Jupiter est une image de la grandeur sévère et majestueuse, réunie à la bonté.

Mais je crois aussi qu'aucun artiste moderne n'est parvenu à rendre cette grandeur sévère et imposante, ce sentiment de toute-puissance, et cette tranquillité majestueuse que l'artiste grec répandit sur le visage de son Jupiter.

Certes, la simple étude approfondie de cette antique exige déja beaucoup de connoissances et de génie; aussi est-elle une occupation importante.

Qui que tu sois donc, qui brûles de t'élancer dans cette noble carrière, je tâcherai de développer ton génie, en te faisant connoître ta sublime destinée, et en te guidant par des règles sûres au plus haut point de perfection où il est permis à l'homme d'atteindre. Mais si tu appartenois à cette classe nombreuse d'artistes, qui, également privés de sentiment et d'amour-propre, déshonorent un art auquel la nature ne les a point appelés; et qui, en peignant, par exemple, le crucifiement du Christ, donnent aux larrons des têtes dont l'humanité est révoltée plus encore que le goût; alors j'emploirai tous mes efforts pour t'écarter du sanctuaire de l'art; et j'y réussirai en te faisant connoître tout ce que l'on

exige d'un artiste digne d'atteindre et d'exécuter le sublime idéal dont il s'agit.

Quel sera donc l'homme dont le génie fécond offrira aux regards des connoisseurs les sujets de l'histoire sainte traités d'une manière convenable? qui pourra exprimer l'idéal de la grandeur et de la dignité humaine dans la figure de la Divinité? qui enfin atteindra ce plus haut point de l'art?

La nature a déja mis dans son organisation le fondement de sa grandeur future; elle lui donna d'avance tout ce qui est essentiellement nécessaire au développement de son talent. Il sortit de sa main doué d'une imagination vive et brillante, d'un cœur susceptible de toutes les impressions du beau, et sur tout de la plus délicate sensibilité qui prépare et affermit toujours le goût. Son tempéramment sanguin l'entraîne avec une force irrésistible vers le beau, ou vers le sublime, s'il est mélancolique (1). Le génie est la qualité fondamentale de son ame, qui, en

(1) Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime.*

dominant sur toutes les autres, développe leur énergie commune pour la production de ses chef-d'œuvres. C'est le génie qui lui indique le genre de l'art auquel l'appelle la nature (1), en lui ouvrant la carrière qu'il doit illustrer (2) : docile à sa voix, il la fournit avec gloire.

A la vérité, le génie, cette étincelle d'une émanation divine, semblable à l'élasticité d'un ressort comprimé, paroît souvent engourdi et réduit à l'inaction ; mais aussi un

---

(1) *Proderit inprimis pictori*, γνωθι σεαυτον ;
Ut data, quæ genio colat, abstineatque negatis.

Du Fresnoy.

(2) *Nascitur, ut vates, naturæ munere pictor :*
Ne quisquam attrectans calamos obstante Minerva,
Audeat ad sacros picturæ accedere fontes ;
Ni deus, ex alto nascenti afflaverit ignes
Ætherios, ni vena fluat pollentibus undis ;
Ni penitus menti insideat vis illa creatrix
Atque opifex rerum, quæ numinis æmula summi
Indigesta prius socians elementa colorum
Et rudibus vitam succis, animamque ministrans
Vertit in effigiem rerum......

Marsi, dans son poëme sur la peinture.

simple hasard le réveille, et tout à coup sa féconde énergie se développe et s'annonce par des chefs-d'œuvres.

Raphaël voit la représentation du Père éternel de Michel-Ange; animé par la noble idée de ce grand maître, il en saisit tout le sublime, et il imite heureusement ce que le génie ardent de ce dernier ne trouva qu'après de longues études.

Quelle que soit l'habileté à laquelle le véritable artiste soit parvenu, son regard ne s'arrête jamais sur l'espace qu'il a parcouru, mais sur la carrière qui lui reste à remplir pour arriver à la perfection : également éloigné d'un amour-propre outré, et du désir peu délicat de fonder sa gloire plus sur son talent que sur le noble emploi qu'il en doit faire, il allie sans cesse la réflexion au travail (1), en tempérant les élans de son gé-

---

(1) L'étude de l'art contribue peut-être très-peu à la force du génie; mais avec d'heureuses dispositions on devient habile par le travail. Par cette raison, la maxime attribuée à Apelle, de ne laisser passer aucun jour sans dessiner quelques traits, est excellente; et dans l'histoire des artistes on trouvera

nie par une étude soutenue ; et, de cette manière, sans épuiser les idées qui lui sont propres, il s'enrichit de celles d'autrui.

C'est ainsi qu'il cherche non-seulement à remplir son ame de grandes pensées, mais il s'efforce aussi à les conserver, en les comparant sans cesse à celles qu'à l'occasion d'événemens semblables, les meilleurs auteurs ont consignés dans leurs écrits ; car la lecture, dit Junius, nous procure l'abondance et la richesse (1) ; et le génie perd de sa force, si, comme le dit Cassiodore, une lecture continuelle n'entretient pas son activité (2). Alors, semblable aux Phidias, aux Apelle, aux Praxitèle, il s'élevera à la hauteur du

---

presque généralement que les plus grands maîtres ont été aussi les plus laborieux. Suivant Sulzer, il faut allier l'étude des meilleurs ouvrages à l'exercice journalier dans la partie mécanique de l'art.

(1) « Il n'y a qu'une manière, dit Sulzer, de con-« vaincre l'esprit ; mais il y en a d'innombrables d'at-« taquer la sensibilité. »

(2) « Notre ame, dit Longin, s'élève plus haut « après qu'elle s'est nourrie de l'esprit des grands « hommes. »

poëte, en cherchant à enrichir son imagination et à former son goût par les tableaux qu'offrent les chants de celui-ci. Non content de ces utiles occupations, il étudiera aussi les ouvrages de l'art; et, en se familiarisant avec les productions de ceux qui y ont excellé, il agrandira ses pensées et leur donnera plus d'originalité; mais il examinera sur-tout, avec une attention mêlée de respect, les chef-d'œuvres des artistes dont une suite de siècles a assuré la célébrité (1). C'est principalement à l'école de l'antiquité qu'il cherchera à former son goût. Il étudiera les ou-

---

(1) « Plus vous serez familiarisé (dit Reynolds dans « son discours du 11 décembre 1769) avec les ou- « vrages de ceux qui ont excellé dans leur art, plus « votre imagination sera riche et votre pensée ori- « ginale.

« Mais qui seront vos instituteurs? Les grands « maîtres qui, avant nous, ayant parcouru la même « carrière, y seront aussi les plus sûrs guides. Ceux « dont les ouvrages ont soutenu l'épreuve des siècles, « ont un droit incontestable à votre estime et à vo- « tre respect, qu'aucun moderne ne peut exiger au « même titre. »

vrages classiques des Grecs (1), avec une application soutenue, en les analysant jusque dans leurs plus petits détails, afin d'en saisir la grandeur, la beauté et la vérité (2).

---

(1) *Splendidior quippe ex illis assurgit imago*
Magnaque se rerum facies aperit meditanti.

DU FRESNOY.

« Où trouve-t-on, demande l'auteur caché sous le « nom de Koremon, un plus beau jeune homme « qu'Antinoüs? une plus belle figure de femme que « la Vénus de Médicis? un vieillard plus vigoureux « que l'Hercule Farnèse? un plus beau cheval que « celui du Capitole? plus de morbidesse que dans les « petits Faunes? plus de courage et de force que dans « le Gladiateur? une expression plus forte et plus no- « ble de la douleur que dans le Laocoon? plus de « suavité que dans le groupe des Grâces? une tête, « une draperie et un jet de plis d'une plus grande « beauté que dans la Junon et la Flore du palais Far- « nèse? un plus grand idéal de perfection corporelle « que dans le Torse? »

(2) Quel homme sentit jamais ce que l'aspect de l'Apollon du Belvédère inspira à Winckelmann? ou ce que Pygmalion éprouva auprès de sa statue, ou Damascius à la vue de la Vénus que le sophiste Hérodes fit ériger?

Il pénètre les mystères de l'art, et compare leurs beautés réunies avec les beautés éparses dans la nature, et, par cette étude utile, il perfectionne sans cesse son goût, en préparant son esprit à concevoir de grandes idées.

« En comparant ces modèles antiques avec « la nature, en méditant sur ses comparai-« sons, en élevant leur esprit, j'ose dire mê-« me, en épurant leurs cœurs, ils se feront « une habitude de concevoir la beauté, de « la sentir et de la rendre, » dit Watelet, dans ses *Réflexions sur la peinture.* De ces précieux restes de l'art grec, qui sont devenus la règle du beau (1), il apprendra la dignité dans l'expression, l'idéal de la beauté, le charme des mouvemens, et ses productions seront d'autant plus parfaites qu'el-

---

« Je suois d'étonnement, dit Winckelmann ; mon « ame nageoit dans tant de volupté qu'il me fut im-« possible de m'arracher de ce chef-d'œuvre. »

(1) « Leurs statues sont devenues des règles. — La « peinture s'est réglée sur ces modèles de vérité. »

WATTELET.

les approcheront davantage de ce point de perfection.

Le cours de ses études se termine enfin; à force d'avoir copié les chef-d'œuvres de l'antiquité et des maîtres modernes, sa main a acquis la fermeté et l'habileté nécessaires à l'exécution; il ose créer lui-même, et ses productions sont des preuves éclatantes des perfections intellectuelles auxquelles il s'est élevé. Aucune n'offre un travail peiné, ni un coup de pinceau indécis et craintif. Le génie, l'esprit et une exécution large dominent dans tous ses ouvrages; car il s'attache aux beautés principales qui peuvent animer ses tableaux, en dédaignant le minutieux, le maniéré, et tout ce qui est vide de sens. Il ne travaille pas en manœuvre, car le besoin ne le domine pas, et il attend les momens d'enthousiasme (1). Ce fut dans des

---

(2) Il ne travaille pas plutôt :

Ni prius æthereo rapuit, quod ab axe Prometheus.
Sit jubar infusum menti, cum flamine vitæ
Mortali haud cuivis divina hæc munera dantur.

De arte graphica.

momens semblables que, suivant le témoignage de Pline, Nicophanes et Protogène, et, suivant celui de Suidas, Phidias et Zeuxis donnèrent de l'ame et de la noblesse à leurs sublimes productions :

οὕτω καὶ Φειδίαν ἐνθουσιῶντα δημιουργεῖν οὕτω καὶ Ζεύξιν εἰκάζειν τὰ ἀγάλματα.

Il attend aussi cette heure solemnelle où, comme dit Ovide, un dieu paroît l'inspirer; où, comme Horace (1), il se sent entraîné par une puissance supérieure; où enfin, suivant Herder, toute l'image dont il emprunte son idéal ou qu'il veut exécuter, vit en lui, comme celle de la Grâce existoit dans l'ame de Zeuxis.

C'est dans ces momens heureux où, suivant Tischbein (2), le génie s'enflamme à la

---

(1) *Quo me Bacche rapis tui plenum?*

(2) Dans son *Instruction pour l'étude fondamentale de la peinture.*

J'indiquerai ici quelques moyens propres à produire cet enthousiasme.

1°. Il faut que l'artiste étudie et choisisse des sujets grands et beaux, car le principe de tout en-

lecture d'un trait d'histoire, qu'il en saisit tous les détails avec clarté et précision, et que, voyant, pour ainsi dire, arriver l'événement sous ses yeux, il en trace le tableau sur la toile avec une main exercée et sûre;

---

thousiasme réside dans le charme du sujet, qui concentre en lui toute la force de l'attention. La première cause de l'enthousiasme dépend donc du choix du sujet, et d'une sensibilité exquise dont l'artiste doit être doué.

2°. Il faut qu'il s'occupe long-tems du sujet avant de l'exécuter, en y fixant, pour ainsi dire, toute son ame; de sorte que toutes les autres idées qui y sont étrangères cessent d'affecter ses facultés; car c'est quand un sujet frappe fortement l'ame, déja disposée à une passion dominante, qu'il s'y développe soudain une énergie supérieure, laquelle est la base de l'enthousiasme.

3°. Il faut enrichir l'imagination par des descriptions poétiques, rechauffer la sensibilité, étudier le sujet d'après toutes les impressions qu'il peut produire, et sur tout *déclamer à haute voix* tous les passages qui y ont rapport.

4°. Denys d'Halicarnasse conseille aussi de considérer long-tems le ciel étoilé. Cet aspect remplit, à la vérité, le cœur de sentimens grands et élevés; mais

c'est alors, suivant Junius, que les formes dont la fidelle imitation a long-tems exercé l'esprit et la main de l'artiste, se présentent avec tant d'impétuosité que, frappant vivement son imagination, elles semblent s'of-

---

la nuit n'est pas le tems favorable à la peinture, et l'enthousiasme ne souffre aucun retard.

5°. Du Fresnoy recommande la retraite et la solitude :

Succssus procul a turba, strepituque remotos
Villarum rurisque beata siléntia quærit.

car en écartant tout ce qui peut distraire l'ame, elles l'invitent à fixer son attention sur un seul objet.

6°. La ferveur d'une piété exaltée est souvent aussi un moyen pour exciter l'enthousiasme.

Le peintre Juanez, travaillant à son tableau de la Conception, qui se trouve à Valence, en Espagne, n'osoit y donner un seul coup de pinceau, surtout au visage de la Vierge, avant qu'il n'eut fait auparavant ses dévotions. Fortifié par la prière, il ne fut pas long-tems à se sentir inspiré par un saint enthousiasme. Voyez *les vies de tous les peintres espagnols et étrangers qui, par leurs ouvrages, se sont rendus célèbres en Espagne*, par don Antonio Palamino Velasco.

7°. Souvent les visions, les rêveries d'une imagi-

frir à ses yeux et provoquer l'emploi instantané de son talent.

Mais pour qu'un homme puisse s'exercer avec honneur dans le champ de l'art, il faut que ses dispositions naturelles aient été cultivées et perfectionnées par une excellente

---

nation échauffée et foible, ainsi qu'une ferme persuasion de leur réalité sont aussi la cause de l'enthousiasme.

Gaspard Becerra, chargé de sculpter la figure de Notre-Dame *de la Soledad*, pour un couvent de religieux de Saint-François de Paule, en fit deux, et aucune ne lui réussit. Avant que de commencer la troisième, il crut, en rêvant, entendre une voix lui dire : « Leves-toi ; prends cette buche qui brûle « dans ta cheminée et sculptes-en un modèle. » Il obéit, et sa figure devint un chef-d'œuvre.

8°. Suivant la remarque d'un philosophe judicieux, il faut ajouter à ces causes d'enthousiasme la noble ambition de mériter l'estime et de fixer l'attention de tous les hommes, l'amour de la patrie, un sentiment vif et profond de la probité, et une activité extraordinaire de l'ame qui y développe de grandes idées sans effort ; de sorte qu'un objet la remplisse entièrement en s'offrant à la méditation avec une clarté peu commune.

éducation (1) ; car l'enthousiasme dépend aussi de la noblesse et la grandeur d'ame.

Le génie privé du goût moral est insuffisant, et ce ne sont que les sentimens grands, nobles et généreux, qui, en élevant l'ame au-dessus des foiblesses de l'humanité, la disposent à concevoir et à représenter de grandes images.

L'artiste cherchera donc à perfectionner aussi ce goût moral, ce sentiment du bon, sans lequel celui du beau ne peut exister; afin que le véritable enthousiasme de l'honneur, de la gloire et de la vertu puisse l'inspirer (2).

---

(1) Voyez Heyne. *De morum vi, ad sensum pulchritudinis, quam artes sectantur.*

(2) Car l'amour de la perfection et une connoissance fondamentale de ce qui la constitue, doivent, suivant Sulzer, s'allier aux dons de l'esprit. Il n'y a que le penseur profond qui cherche partout également le beau moral, et pour lequel le parfait et le bon sont du plus grand intérêt, qui conçoive et exécute des sujets dont les beaux arts puissent tirer leur plus grand lustre. Celui dont l'esprit et l'ame ont une égale force ; qui, à un jugement juste, réunit des sentimens nobles et éle-

La droiture, la probité, le goût épuré du beau moral, placé à côté de celui du beau physique, ennobliront son ame, et jamais il ne déshonorera son pinceau par des productions viles ou érotiques.

Un cœur qui sent le prix de la vertu et du goût moral perfectionné, facilitera à l'artiste les moyens de rendre avec vérité et avec enthousiasme les scènes sublimes dont abonde l'histoire sainte, et ce n'est que par ces précieuses qualités qu'il peut aspirer à traiter dignement ces sujets et à éviter dans les représentations qu'il fera de la Divinité toute expression commune et ignoble.

Enfin, pour réunir ces traits épars, je dirai avec Füeszli (1) : Celui qui dès sa nais-

---

vés, et qui, à côté de ces précieuses qualités, possède encore la sensibilité et le goût épuré, nécessaires pour juger de la beauté, celui-là seul est un grand artiste. Ce n'est pas la sensibilité seule, guidée par le goût du beau, qui parmi les artistes a assuré le premier rang à Homère et à Sophocle, à Phidias et à Raphaël ; ils s'y élevèrent par leur amour pour la perfection.

(1) Dans la préface de l'*Histoire des meilleurs artistes de la Suisse*, t. III.

sance aura reçu de la nature des dispositions extraordinaires ; qui, par le secours d'un goût sûr, s'est préparé à concevoir et à exécuter des idées grandes et sublimes ; dans l'ame duquel l'image de la beauté intellectuelle s'est, pour ainsi dire, imprimée en traits ineffaçables ; celui qui, également élevé au-dessus des charmes ignobles de la volupté et des attraits d'un intérêt sordide, n'est inspiré que par l'enthousiasme de la vertu, de la véritable gloire et du désir de mériter les suffrages des connoisseurs éclairés de l'art, des justes appréciateurs des talens et de ceux qui les cultivent ; celui qui, réunissant à tous ces avantages le travail et l'étude, porte plutôt ses regards à la hauteur et au point de perfection que l'art doit atteindre, qu'au degré d'habileté où il est déja parvenu ; qui, enfin, nourrit sans cesse son esprit et son imagination de la lecture des meilleurs auteurs ; celui-là seul est destiné à devenir un grand artiste et à étudier avec fruit les chefs-d'œuvre de l'antiquité. C'est à lui seul qu'il sera permis d'entrer dans la carrière épique de l'histoire sainte et d'oser représenter le sublime idéal de la tête du Père

éternel. C'est pour lui seul que j'écris; pour essayer de guider son goût par le secours de quelques règles et par l'analyse des beautés d'un monument qui est l'objet de cette dissertation. Si je suis assez heureux d'y réussir, et de fixer l'attention de l'artiste sur ses dispositions naturelles et sur le point de perfection où il pourra les porter; en éloignant en même tems du sanctuaire de l'art l'ignorant qui le profaneroit; alors diminuera bientôt le nombre de ces représentations de la Divinité qui révoltent la raison et le goût; tandis que nous verrons se multiplier celles qui réveillent dans tous les cœurs des sentimens de piété et de religion. Alors aussi tous les hommes de goût applaudiront à mon travail; et ce succès sera ma plus douce récompense.

JUPITER.

Pour représenter la déesse de la beauté, l'artiste grec emprunta des traits isolés ; et l'idéal que son génie créa ne consistoit que dans l'heureuse réunion de beautés éparses. C'est de la même manière qu'il créa l'image de son Jupiter (1) ; c'est-à-dire, d'après des traits isolés et caractéristiques de grandeur et d'élévation ; car les Grecs, en général, n'attachèrent l'idée de la Divinité à aucun autre signe qu'à celui de la plus grande beauté humaine (2), et ils n'en pouvoient pas choisir d'autre. Le premier soin du statuaire

(1) Ζεύς, chez les Grecs le Jupiter digne de vénération et de respect, et chez les Romains le père secourable.

(2) Phidias fut le premier qui osa exprimer la ma-

grec devoit donc être de trouver une proportion convenable au caractère de la divinité qu'il vouloit représenter.

En examinant les ouvrages de l'art des anciens que le tems nous a conservés, il me paroît qu'en cherchant cette proportion l'artiste a été guidé par les deux principes suivans :

1°. La proportion doit augmenter avec la grandeur et l'élévation des sentimens et du caractère de la divinité qu'on veut représenter (1).

2°. La diminution progressive de ces proportions donne une idée de force et de puissance, et répond par conséquent à cette grandeur, à cette élévation convenables à la divinité.

De-là vient que les statues de Jupiter étoient

---

jesté divine par l'idéal des formes humaines d'une beauté au-dessus de la nature de l'homme.

(1) Un âge avancé, une taille haute, servent à rendre l'expression plus sublime, selon Kant ; et suivant Hogarth la grandeur corporelle commande le respect.

plus grandes que celles d'Apollon : la même différence subsistoit entre celles de Junon et de Vénus.

Ainsi, d'après ce que je viens de remarquer en général, et par une conséquence nécessaire du premier principe des proportions (1), les anciens cherchèrent à exprimer le grand et le sublime par la grandeur corporelle.

Strabon reproche à Phidias, à ce créateur du Jupiter Olympien, qu'il avoit donné à ce dieu assis une taille si gigantesque que, s'il étoit venu à se lever, il auroit percé la voûte du temple. C'est à ce principe des proportions senti par les anciens, parce qu'elle est la base de la beauté, qu'il faut attribuer ces nombreuses licences qu'ils se sont permis pour renforcer l'expression, quoiqu'elles s'écartassent d'ailleurs de la règle.

La hauteur de sept têtes et demie (de huit

---

(1) « Ce qui est sublime doit toujours se représen-
« ter par de grandes proportions : une stature pe-
« tite invite à la familiarité. »

KANT.

suivant Sandrart) paroît avoir été la mesure grecque de la grandeur corporelle, mais on s'en écartoit néanmoins souvent : par exemple, le Gladiateur mourant en a huit ; l'Hercule Farnèse en approche, et le Laocoon en a plus de huit et demie.

L'idée de la dignité et de l'élévation individuelles de l'objet n'a pas toujours déterminé les proportions plus ou moins grandes ; mais, conformément aux exemples que je viens de citer, c'étoit souvent l'idée de la vérité seule qu'on vouloit exprimer. Selon que la figure représentée avoit développé davantage ses forces par des mouvemens violens, le sage artiste agrandissoit aussi les proportions du corps, d'après le sentiment de la vérité : et c'est ainsi que Diane devint plus grande que Vénus.

L'artiste grec ne se bornoit pas à modifier les proportions en général ; selon le besoin il changeoit aussi les rapports que, suivant la proportion adoptée, les parties isolées avoient entre elles. Par exemple, la poitrine qui, depuis la fossette du cou jusqu'au bas du sternum, ne devroit avoir que la hauteur d'une tête, est souvent plus longue d'un

pouce et davantage même, afin de lui donner plus de largeur, d'élévation et de convexité. Nous en voyons souvent de pareilles dans les statues des dieux, et sur-tout dans celles de Mars et de Neptune.

Je dois appliquer aussi cette remarque aux dimensions plus grandes et contraires à la proportion générale qu'on trouve dans les jambes de plusieurs divinités (1). Il semble que l'artiste a cru ce moyen propre pour donner une expression plus sublime à ses figures (2).

---

(1) Les têtes antiques paroissent au comte de Caylus, être, en général, trop grandes et trop fortes; mais il se trompe, puisqu'on trouve précisément le contraire.

(2) Voici l'idéal qui guida, en général, l'artiste ancien dans les représentations de la Divinité : expression dans la tête; idée de la force dans le corps; beauté dans les parties inférieures, et grâce dans les mouvemens. Mengs tira la règle suivante de l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité : « Il faut chercher « à rendre la grandeur par les formes, la liberté dans « l'attitude, la beauté dans les membres, la puis- « sance par la poitrine, la légéréte par les jambes, la « force par les épaules, etc. »

C'est ainsi, par exemple, que, suivant l'expression de Winckelmann, l'Apollon du Belvédère se distingue de l'Antinoüs par sa taille élevée au-dessus de l'humanité, et devient plus sublime à raison de sa grandeur; car les cuisses allongées conviennent à la divinité, dit l'auteur anonyme *Dell' arte di vedere nelle belle arti del desegno* (1).

L'artiste, en forçant les proportions des parties inférieures, ne pouvoit avoir d'autre but, suivant Quintilien et Pline, que d'exciter l'idée d'une plus grande élévation; et conformément à leur témoignage, Zeuxis agrandit et allongea les membres du corps pour exprimer, par ce moyen, plus de grandeur et de majesté.

Par une suite du même principe on donna aux divinités inférieures, et à des sujets moins nobles, des cuisses, des jambes et des pieds beaucoup plus petits, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les figures de Marsyas et de

---

(1) La traduction de cet ouvrage, faite par le citoyen général Pommereul, vient de paroître chez le citoyen Bernard.

Silène, au palais Giustiniani, et par celle d'un Faune, au palais Médicis.

Souvent aussi on cherchoit à exprimer par des cuisses courtes et fournies la perfection à laquelle certains personnages avoient porté leurs forces corporelles par l'exercice, comme, par exemple, le Gladiateur, Hercule, etc.

Quant à la diminution progressive des proportions, le point principal étoit de rendre l'idée de la force dans la partie supérieure du corps, de donner au cou des formes plus nourries et plus serrées qu'aux autres parties de la tête, et de diminuer insensiblement la grosseur des muscles dans les figures, depuis ceux du cou jusqu'à ceux des pieds.

Les statues d'Hercule prouvent d'une manière frappante que le créateur de cet idéal a été guidé par cette sage observation, et nous la trouvons également réalisée dans le Jupiter.

Nous arrivons enfin à la représentation caractéristique du père des dieux (1), auquel

(1) Je crois devoir faire connoître ici quelques représentations moins connues de Jupiter.

on donnoit, en général, un regard serein. Ceux qui ont voulu lui attribuer le nom du dieu terrible, se trompoient, suivant l'assertion de Winckelmann, dans le personnage, en

---

Une statue de ce dieu au palais Salviati à Rome; un autre au palais Mattei. Un bas-relief dans le style étrusque, représentant Jupiter accompagné de plusieurs dieux, tous debout et d'une exécution noble et belle, au Capitole. Au même endroit, Jupiter ôtant le masque du visage; ouvrage grec, mais en partie restauré. Une tête de Jupiter Ammon, d'un grand style, au Capitole. Un Jupiter Olympien, et un autre abreuvé par la corne d'Amalthée, au palais Giustiniani. Le buste de Jupiter, au palais Farnèse. Une statue de Jupiter sur un piédestal orné de beaux bas-reliefs, et un beau buste colossal du Jupiter Capitolin, dont le nez est restauré, à la villa Médicis. Un Jupiter d'un artiste grec, et un autre tenant la foudre de la main droite et le sceptre de la gauche, d'un grand caractère, au palais Vérospi. Un buste de Jupiter, dont le nez est restauré, au palais Colonna. Une belle tête de Jupiter, au palais Barberin. Deux statues de Jupiter, à la villa Giustiniani. Un Jupiter de grandeur naturelle, en bronze, dans le muséum d'Herculanum. Je pourrois citer encore d'autres représentations de ce dieu, mais je me borne à celles-ci, que j'ai prises de préférence dans la patrie de l'art.

confondant Jupiter avec Pluton, sur-tout lorsque la figure avoit le *modius.*

Dans les figures des divinités l'idée du repos et d'une tranquillité inaltérable, qui répond si parfaitement à la bonté suprême, se trouve généralement exprimée; et si, d'après les circonstances, il falloit y ajouter l'expression d'une passion violente, de la colère, par exemple, l'artiste ne la plaçoit pas dans tous les traits, mais seulement dans quelques parties isolées. C'est ainsi qu'il exprimoit la sévérité par la lèvre inférieure plus pleine que la supérieure et en même tems plus saillante. C'est d'après le même principe (ainsi que l'Apollon du Belvédère le prouve jusqu'à l'évidence) qu'il mettoit l'expression de la colère seulement dans les narines gonflées et arrondies, et celle du mépris dans la lèvre inférieure plus relevée. Il cherchoit à exprimer le sérieux pensif par une plus forte saillie des sourcils rapprochés au-dessus du nez; souvent aussi il y ajoutoit une barbe longue et touffue. Il rendoit le regard sérieux et menaçant par une certaine élévation tranchante des sourcils (1); expression

(1) L'artiste ne peut exprimer l'orgueil ou un sen-

qu'on rencontre non-seulement dans les têtes de Jupiter, mais aussi dans celles de Pluton.

Un nez large avec des narines gonflées, semblables aux naseaux des chevaux animés, et tel qu'étoit celui de Patrocle, suivant Philon, parut très-propre à l'expression de la colère, comme je viens de le remarquer; et d'après ce qu'Héliodore rapporte de Théagènes, un nez conformé de cette manière annonçoit les éclats prochains de cette terrible passion. Le poëte sacré même, ainsi que nous le verrons par la suite, décrit la colère de sa Divinité par l'effet des

---

timent d'amertume que par des sourcils rapprochés. Suivant Junius, les sourcils rapprochés expriment la douleur; tendus ils manifestent la sérénité de l'ame, et abattus ils annoncent la pudeur ou la honte. On les relève ou les abaisse aussi pour exprimer l'assentiment ou le refus. Le dédain, le mépris et le dégoût se montrent par les mouvemens du nez et des lèvres. Le simple mouvement de la tête est déja expressif: penchée en avant elle indique l'humilité, redressée et jetée en arrière l'orgueil, penchée de côté la foiblesse, roide et immobile un caractère entêté et sauvage.

narines gonflées, qui, suivant Héliodore, respirent l'air librement.

Les anciens poëtes se figurèrent symboliquement la grandeur de Jupiter, dont le regard sévère fait trembler l'Olympe, par une chevelure semblable à la crinière du lion; et nous verrons ailleurs que les artistes ne se sont pas écartés de cette idée. Selon le langage poétique, il suffisoit même que Jupiter fronçât ses sourcils pour faire trembler le séjour des dieux.

L'auteur de l'ouvrage *Dell' arte di vedere, etc.*, cité plus haut, dit que « l'homme vraiment grand, gesticule peu et se « tourmente encore moins : un trait indique « la passion qui le meut; mais il laisse voir « en même tems les efforts qu'il fait pour « la contenir dans les bornes de la pruden- « ce, de la décence et de la justice. »

Après avoir examiné cette sérénité dans le regard, cette empreinte visible de la majesté tranquille et de la bonté, nous nous arrêterons à quelques autres traits caractéristiques de Jupiter, que nous offrent le front, la barbe et la chevelure.

Dans la représentation des divinités l'ar-

tiste grec ne paroît avoir connu, en général, que trois parties essentielles d'un front large et imposant (1), sur-tout quand il devoit en même tems y exprimer la sérénité. Ce front devoit être ouvert, élevé et plane (ou ce que les anciens appeloient souvent front d'ivoire), et tenir à un nez, non pas arrondi, mais large et carré.

Sur un pareil front s'élèvent, suivant Winckelmann, des cheveux, dont les différentes masses retombent sur les côtés en parties serrées et ondoyantes. Ce fut ainsi que l'artiste représenta sa divinité, selon qu'il vouloit exprimer dans ses traits la grandeur, la sérénité ou la majesté tranquille. Lorsqu'il rabattoit les chèveux sur le front, il y étoit déterminé par des raisons particulières, qui exigeoient cette exception à la règle générale. Cette ordonnance de la chevelure devoit rendre le regard plus sombre, plus sévère; à moins que, suivant la remarque faite plus haut, une tête exécutée de

(1) Un front large est très-propre à renforcer l'expression du sublime; mais un front étroit convient davantage à la beauté.

cette manière ne devoit être celle de Pluton. Du reste, il falloit que la chevelure de Jupiter retombât le long des tempes en masses qui serpentassent doucement et qui se prolongeassent assez pour couvrir les oreilles.

Homère fait consister l'aspect majestueux de son Jupiter principalement dans la chevelure, et Phidias, en exécutant le sien (1) d'après l'image (2) que ce poëte lui en avoit

---

(1) C'est-à-dire, la statue colossale de ce dieu, qui, quoiqu'assise, touchoit à la voûte du temple, et dont on trouve des descriptions fort détaillées chez Pline, *l. XXXVI, c.* 5, et chez Pausanias *in Eliacis prioribus*. Elle étoit placée dans le temple à Elis, le plus grand et le plus célèbre de la Grèce.

(2) Suivant le témoignage de Valère Maxime, *l. III, c.* 7, Phidias avouoit lui-même, que la description d'Homère lui avoit servi de modèle pour son Jupiter Olympien ; et, suivant Sandrart (*Académie*, *t. II*, *p.* 15), cet artiste s'attacha principalement à cette triple idée du poëte : 1°. Jupiter déploie sa toute-puissance par ses sourcils noirs ; 2°. sa tête royale est ombragée par une chevelure divine ; 3°. en secouant sa tête, il fait trembler l'Olympe. On disoit de ce Jupiter que personne n'avoit pu le regarder sans être frappé de sa majesté.

fournie, ne connut pas un idéal plus sublime pour produire cet effet que la crinière du lion. Il crut y voir réalisé l'idée de ce qui peut rendre l'air de tête imposant et ma-

---

Dion Chrysostome dit : « Les peintres et les statuaires, convaincus que les poëtes leur ont frayé la route, ne négligent jamais les descriptions faites par ceux-ci, lorsqu'ils ont des divinités à représenter. » Conformément à cet usage, Phidias imita Homère; Apelle peignit sa Diane d'après le même poëte (Pline, *l. XXXV*, *c.* 10); Praxitèle fit son Bacchus d'après Euripide, et, suivant le sentiment de Lessing, le groupe de Laocoon est une imitation de la description de Virgile. Mais c'est bien dommage que l'artiste ne puisse pas toujours, suivant le conseil de Cassiodore, s'enrichir des inventions du poëte; ni s'élever jusqu'à la hauteur de celui-ci, lorsqu'il s'agit d'exprimer la majesté des divinités; car, dit Lessing, l'imagination du poëte peut s'élancer au-delà des mesures ordinaires de la grandeur humaine, autant que la sublimité du dieu qu'il veut peindre l'exige; mais l'artiste doit se renfermer dans les bornes de la nature, s'il ne veut pas devenir monstrueux dans ses productions.

Αναγραφει γαρ τι ἡ γνωμη, και ανατυπȣται δημιȣργιας κρειττον.

Apollonius apud Philostr.

jestueux (1); aussi ne manqua-t-il point de l'employer par-tout où il avoit besoin de cette expression.

La chevelure de la statue d'Alexandre le Grand (2) au mont Quirinal, ressemble également à la crinière du lion, rejetée en arrière et détachée du front, pour exprimer l'idée d'une grandeur surnaturelle convenable à ce conquérant. On remarque la même disposition de cheveux dans plusieurs médailles du cabinet de la famille des Ursins, dont une représente Alexandre le Grand; une autre Alexandre avec Olympie; une troisième Alexandre *Epirote;* une quatrième enfin, Alexandre *Theopator.* Une tête d'Alexandre de porphyre au cabinet du maréchal d'Estrées porte une chevelure riche en masses et parfaitement conforme à celle de Jupiter, avec

(1) Une tête de lion étoit placée sur le bouclier d'Agamemnon comme le symbole de la terreur. On trouvoit cette même représentation sur le coffre de Cypselus.

(2) Winckelmann croit y voir Castor et Pollux. Du moins l'inscription, *Opus Phidiæ*, est-elle fausse et controuvée.

cette différence que la pesanteur du casque la comprime un peu.

Dans les têtes d'Hercule on retrouve aussi en partie cette manière d'exprimer par la disposition et les masses des cheveux l'idée de la grandeur.

Une chevelure ordonnée d'après ce système étoit donc très-propre à renforcer l'expression de grandeur et de majesté ; et en l'employant dans les figures des divinités, on obtient encore l'avantage de charmer l'œil du spectateur par le mélange heureux des boucles et par l'opposition des masses ; et on l'invite par-là au plaisir d'en mieux sentir les effets en remontant à leur cause.

La barbe se trouve avoir le rapport le plus intime avec les cheveux. Celle de Jupiter doit être longue, arrondie, bien fournie, souple, prononcée par des contours gracieux ; et l'artiste blesseroit la convenance en lui donnant une forme rebroussée, confuse et hérissée. Telle est à cet égard la règle dictée par les premiers connoisseurs de l'art et fondée sur les représentations que les anciens ont faites de ce dieu.

Michel-Ange a commis une faute impar-

donnable en donnant à son Moïse de l'église de Saint-Pierre-aux Liens une barbe hérissée et en désordre, plus convenable à un brigand, et qui le fait ressembler à une tête de satyre garnie de soies de cochon.

Cependant la barbe ne forme point un signe absolument essentiel et caractéristique de Jupiter; car on le trouve aussi représenté imberbe sur des pierres gravées du cabinet de Stosch, et sur le portique d'un temple qui lui étoit consacré.

La plus grande adresse pour bien rendre la barbe, consiste, en général, dans le talent de saisir un mouvement doux de l'air qui se joue dans les poils, en les mêlant avec grâce et en les chassant sans cesse vers la poitrine dans une direction opposée à la position de la tête : les anciens connoissoient cette ressource, dont ils profitèrent utilement.

Qui ne voit pas (pour le dire en passant) que la ligne ondoyante doit produire ici le plus grand effet? qui peut méconnoître que les meilleures têtes antiques soient modelées d'après cette ligne? Michel-Ange la connut, lorsque, suivant Lomazzo, il assura le pein-

tre Marc de Sienne, que de toutes les lignes elle étoit la plus propre à exprimer le mouvement. Aussi les plus belles productions de l'art des anciens prouvent-elles que leurs artistes en sentirent toute la beauté (1).

A l'égard d'une barbe longue et fournie, je dois remarquer encore que cette qualité sert à augmenter l'air vénérable d'une tête, parce qu'elle réveille l'idée d'une vigoureuse vieillesse; idée qui, dans les représentations du Père éternel, peut, selon le tems et les circonstances, s'unir à une autre qui lui est très-voisine, celle de l'éternité.

En parlant plus haut du nez, j'ai avancé que les anciens semblent avoir attaché une

---

(1) Voyez Hogarth, *Analysis of Beauty.*

Du Fresnoy dit dans son poëme de l'*Art de peindre*, v. 28 : « Les parties doivent avoir leurs contours ondoyans et ressembler à la flamme ou au serpent lorsqu'il rampe sur la terre. Il faut que ces contours, coulans, grands, et, pour ainsi dire, imperceptibles au toucher, comme s'il n'y avoit ni éminences, ni cavités, soient aussi conduits de loin, sans interruption, pour en éviter le grand nombre. »

idée de grandeur et de sublime aux narines gonflées et arrondies. Il se pourroit qu'ils eussent emprunté cette forme des naseaux de chevaux hennissans et animés (1), comme ils copièrent la crinière du lion dans la chevelure. Nous savons du moins que les poëtes grecs employèrent dans ce cas la comparaison du cheval; et l'artiste grec ayant été assez sage pour n'exprimer les passions de ses divinités que par la modification de traits isolés, afin de ne pas nuire à la dignité de l'ensemble et de détruire cette majestueuse tranquillité qui forme le caractère essentiel de la Divinité, le nez et ses narines devinrent le siège principal de l'expression de la colère et de l'indignation. L'idéal de la beauté du nez convenable aux figures des dieux, consistoit sur-tout en ce qu'il devoit être droit, médiocrement élevé, un peu plein, et qu'il se liât au front, non par

---

(1) Le célèbre naturaliste Jean-Baptiste Porta a publié un ouvrage sur la ressemblance qui existe entre les traits de la physionomie des hommes et celle des animaux.

des formes arrondies, mais larges et planes (1).

Examinons maintenant les yeux. Le caractère que les anciens leur ont donné est celui de la grandeur; et, suivant une observation générale, justifiée par tous les monumens antiques, ils les placèrent plus enfoncés dans les orbites qu'on ne le voit dans la nature, et par cette profondeur l'os frontal acquit plus de saillie; ce qui, en rassemblant plus de lumière, et en projetant une ombre plus forte, rendoit aussi l'œil plus expressif. Celui de Jupiter étoit bien fendu, les paupières presqu'arrondies circulairement perdoient ainsi de leur longueur, afin que le fond de l'œil devint plus saillant, et qu'il reçut plus d'expression et de grandeur. Si le calme inaltérable de la Divinité devoit s'y peindre de préférence, alors l'arc des

(1) Le profil grec est la première qualité d'une beauté sublime. La ligne que le front et le nez décrivent, est presque droite, mais légérement inclinée. L'angle du nez près du front ne doit pas être aigu, et ses parties planes ne doivent pas se terminer d'une manière tranchante.

sourcils étoit plus délié et moins courbé. J'ai déja remarqué ailleurs que l'expression de la sévérité de ce dieu s'obtenoit par une plus forte saillie que l'artiste donnoit aux arcs des sourcils. Du reste, le regard étoit vif, et les paupières fortement tendues entouroient exactement les yeux.

L'artiste grec, ainsi que je l'ai déja observé, changeoit arbitrairement les proportions de ses figures, selon les qualités particulières qu'il avoit dessein d'exprimer. Le cou peut servir d'exemple : l'artiste en poussa souvent la circonférence au-delà des proportions exactes, pour rendre l'idée de la vigueur et de la puissance qu'il attribuoit à sa divinité ; il le fit court, épais, pleine de méplats, tel enfin, que l'auteur de *Dell' arte di vedere*, etc., cité plus haut, est autorisé à le nommer un cou de taureau. Il se pourroit que le statuaire n'en eut trouvé d'autre idéal que celui de la force et de la vigueur qui résident dans cette partie du corps de cet animal, et que sous des rapports particuliers il lui parut aussi avantageux de s'en servir que de la crinière du lion, et des naseaux fumans du coursier. La force surna-

turelle de l'Hercule Farnèse est concentrée dans un cou de ce genre et dans une poitrine analogue. La diminution graduelle des proportions dont l'artiste avoit besoin, étoit calculée d'après un pareil cou qui répondoit parfaitement au genre de représentation convenable au père des dieux. Aussi le trouve-t-on dans la statue de Jupiter Ammon, rapportée par la Chausse, et dans le terme célèbre de ce dieu, qui est à Versailles (1). Nous reconnoissons même, sur une pierre gravée, ce genre de représentation dans un Sérapis (qui tient ici la place de Jupiter), et dans un autre avec Isis, rapporté par Maffei, ainsi que dans le buste du Jupiter égyptien, cité par Bonanni, où l'épaisseur du cou est très-remarquable.

La manière la plus ordinaire de représenter Jupiter étoit de l'asseoir sur un trône, tenant la foudre de la main droite et un long sceptre ou l'image de la déesse de la Victoire de la gauche. L'aigle qui lui étoit consacré se voit sur quelques monumens à ses

---

(1) Maintenant dans la cour du muséum national des arts.

pieds, avec les aîles étendues, ainsi qu'on peut s'en convaincre en consultant Boissard, le muséum Faucaulti et d'autres ouvrages de ce même genre. Quelquefois ce dieu porte sur la tête une espèce de couronne formée en partie de flammes. On le représenta aussi dans un char attelé de coursiers aîlés.

On trouve quelquefois Jupiter représenté avec le manteau; tel est le Jupiter vengeur de Brescia, dont le manteau est bordé d'étoiles. Le Jupiter du Capitole est couvert d'un manteau pourpre. On le voit aussi à demi-nu, couvert seulement à moitié du manteau, ainsi que le prouvent Bonanni, Boissard, etc., tel est encore un Ζευς καταιβατης, à Versailles.

Ce dieu a aussi été représenté entièrement nu, ainsi qu'on le voit dans le muséum Faucaulti. Suivant Pausanias, la draperie du Jupiter Olympien étoit parsemée de petits animaux et de fleurs-de-lys, par allusion à la nature morte et animée : Τω ἱματιω ζωδια τε και των ανθων τα κρινα εστιν εμπεποιμενα. Junius pense que ces embellissemens donnoient un nouvel éclat à la pourpre ; mais l'unité et la noble

simplicité n'y perdoient-elles pas? Cette bigarure ne devoit-elle pas troubler et partager l'attention de l'œil observateur? Sans doute ces attributs devoient rendre le dieu plus reconnoissable ; car la vue de ces fleurs et de ces animaux de toute espèce servoient du moins à rappeler le souvenir du créateur et du conservateur de l'univers.

On trouve chez le président Bonanni la représentation la plus surchargée peut-être de Jupiter ; composition qui, à la vérité, peut aiguillonner la curiosité de l'antiquaire, mais qui n'en déplait pas moins à l'homme de goût ; elle doit faire connoître la divinité par les images sensibles des effets de sa puissance, et elle appartient entièrement à l'enfance du langage figuré des peuples. C'est une représentation symbolique du Ζευς Σεραπις ; et je l'indique principalement parce qu'elle sert à appuyer mon opinion relativement au véritable sens de la forme serpentine dont je parlerai toute à l'heure plus en détail.

La figure entière dont il s'agit ressemble à un terme. Sur sa tête entourée de rayons ce Ζευς porte une corbeille (allusion aux fruits que produit la douce influence du so-

leil, ainsi que Montfaucon le conjecture). Autour du reste du corps, couvert depuis le cou jusqu'aux pieds, se replie un grand serpent dont Sérapis tient la queue de la main gauche. On voit les douze signes du zodiaque dans les espaces formés par les replis du serpent : ce reptile peut donc indiquer simplement la révolution annuelle du soleil ; ainsi qu'il est très-probable que le corps de Sérapis doit désigner la terre fécondée par la chaleur des rayons de cet astre.

Le mouvement que, par différentes attitudes, les artistes grecs ont cherché à donner aux figures de leurs divinités, est un point essentiel que je ne dois pas passer sous silence (1).

(1) Le mouvement est par lui-même si important ; il donne souvent tant de grâce aux figures, qu'il couvre les irrégularités du dessin et des proportions. La danseuse juive du Guide, qui porte la tête de Saint-Jean dans un plat, plait uniquement à cause de la beauté de son attitude, car le visage entier est mal dessiné. Le charme du mouvement peut donc, comme je viens de le dire, couvrir des défauts et devenir la première cause du plaisir qu'on ressent à l'aspect d'un tableau ou d'une figure.

Les anciens regardant, en général, une allure précipitée et étourdie comme contraire à la décence, prirent une démarche posée, souple et légère pour une qualité essentielle de la grandeur et pour un privilège propre à une nature spirituelle. Par cette raison ils représentèrent souvent leurs divinités marchant sur la pointe des pieds ou vagant au-dessus de la terre, ainsi que, chez Homère, s'avançoit imperceptiblement et sans effort Até. Nous trouvons plusieurs divinités distinguées par cette démarche légère et, pour ainsi dire, éthérée, qui convenoit à l'idée de la grandeur de Jupiter et de son élévation au-dessus des besoins de la foible humanité. C'est ainsi que, vagant plutôt dans les airs que marchant sur la terre, s'avance Junon chez Homère ; une amethyste du cabinet de Stosch représente Atalante courant d'un pied léger qui rase à peine la superficie de la terre. L'Apollon du Belvédère a une pareille démarche, et ses mouvemens sont légers et pleins de grâce ! *A peine le pied du dieu pose à terre !* s'écrie Prange dans son *Traité sur le Beau.*

L'artiste grec donnoit des aîles à Jupiter

lorsqu'il vouloit réveiller l'idée d'une vélocité surnaturelle. Une pierre gravée étrusque du cabinet de Stosch, une pâte antique, et une cornaline du même cabinet, représentent ce dieu avec cet attribut.

Mais chez les plus anciens poëtes, c'étoit un serpent qui étoit le symbole de cette démarche imperceptible et rapide (1). Puisque l'artiste l'employoit comme un attribut de la Divinité en repos, il falloit qu'elle lui servit à indiquer les mouvemens doux et faciles en cas que la Divinité vint à changer de place et à se mettre en action. Ainsi, com-

(1) Dans une autre occasion j'employerai ce symbole pour donner une autre tournure à l'explication que le père Kircher a faite d'un certain hiéroglyphe d'un obélisque égyptien. Pour le moment il suffira de remarquer combien la ligne serpentine devient importante pour déterminer les contours ; car, suivant Michel-Ange, elle est la plus propre à l'expression du mouvement ; et, selon du Fresnoy, elle paroît même le rendre sensible. Suivant la remarque de Hogarth, dans son *Analysis of beauty*, que je ne puis passer sous silence, cette ligne est même fondée sur la nature. L'anatomie, dit ce scrutateur de la beauté, démontre que presque tous les

me simple accessoire, cette forme serpentine, heureusement employée, devoit ajouter beaucoup à la force de l'expression et à la signification du monument. Cependant l'artiste y a substitué communément des cornes tournées à l'imitation des replis ondoyans du serpent, que nous voyons si souvent former un attribut distinctif de leurs divinités.

L'artiste grec cherchoit à exprimer les idées de dignité et de grandeur jusques dans l'attitude du repos qu'il donnoit aux figures des divinités placées debout. La jambe droite, portée ordinairement en avant, paroissoit

---

muscles et tous les os du corps humain ont des formes serpentines, et qu'ils donnent la même forme aux chairs qui les couvrent. La charpente osseuse de l'homme n'offre presqu'aucune partie parfaitement droite, et les os ont non-seulement des courbures en tout sens, mais aussi un certain charme dans leurs contours ondoyans; et les muscles qui y sont affermis consistent pour la plupart en fibres qui se prolongent et se terminent par la ligne serpentine. Cette observation indique la véritable cause de la sublime beauté que nous admirons dans les contours d'une Vénus de Médicis, d'un Apollon du Belvédère et d'un Antinoüs.

se mouvoir (1), et l'attitude entière en recevoit de la grâce sans perdre de son à plomb. Il est connu que, suivant cette convenance établie à l'égard de leur position locale, les divinités des anciens n'ont jamais été représentées avec les jambes croisées. Une telle attitude étoit ou une suite d'une lourdeur individuelle et caractéristique, comme, par exemple, de celle des Faunes, ou simplement l'expression d'une idée particulière. En effet, on pouvoit exprimer par des jambes croisées le repos, la tristesse, l'insouciance du jeune âge, ou une voluptueuse nonchalance; aussi Psyché se trouve-t-elle presque toujours placée de cette manière lorsqu'elle embrasse l'Amour. Les anciens monumens nous offrent le Sommeil et la Mort dans la même attitude, parce que le repos est une de leurs qualités caractéristiques (2). On la

---

(1) Sandrart dit : « Les monumens antiques les « plus parfaits nous offrent toujours les figures qui « sont debout, dans des attitudes pleines de grâce : « elles paroissent marcher, et l'on croiroit même y « voir une certaine oscillation ou ce balancement « alternatif du corps causé par la marche. »

(2) M. le professeur Heyne a terminé enfin l'an-

retrouve encore dans la Cléopatre endormie, dans la Nymphe rapportée par Boissard, et même dans les animaux qui se reposent ou qui dorment (1). Mercure et Pomone se délassent par la même attitude. Maffei cite une statue d'Apollon, et au palais Giustiniani il y a un Méléagre qui ont également les jambes croisées; mais les anciens n'indiquoient jamais le repos de Jupiter de cette manière.

---

cienne querelle littéraire concernant le véritable sens de l'expression *διεστραμμενȣς τȣς ποδας*, par l'idée heureuse qu'il eut d'en appeler au jugement des médecins grecs.

(1) Voyez la dissertation de Lessing *sur la manière de représenter la Mort chez les anciens*. T. II du *Recueil de pièces intéressantes concernant la philosophie, etc.*; et celle de Herder, sur le même sujet, t. III du même *Recueil*.

LE PÈRE ÉTERNEL.

Nous venons de donner une idée des traits caractéristiques par lesquels l'artiste grec parvenoit à faire connoître le souverain des dieux : essayons maintenant d'en faire l'application aux représentations que les modernes ont faites du Père éternel (1). J'ai

(1) Il se trouve plusieurs passages dans l'Ecriture-Sainte (par exemple Isaie 40) où la représentation de la Divinité paroît non-seulement être regardée comme impossible, mais où elle semble être formellement interdite. Cependant tous ces passages me paroissent devoir être expliqués par 1. *Corinth.* 8. Ce n'est point la représentation même, mais son mauvais emploi, c'est-à-dire, l'exposition de l'image pour qu'elle soit adorée, qui est défendue. Moyse s'explique clairement à ce sujet : ce législateur, ainsi que Jacob et les prophêtes, assurent avoir vu Dieu face à face. Telle est l'idée des premiers âges du peuple dont l'Ancien Testament nous a transmis l'his-

déja remarqué que l'artiste qui se propose de traiter des sujets tirés de l'Ecriture-Sainte ne trouvera nulle part un meilleur idéal pour représenter la Divinité, que celui qui a été réalisé par l'art ancien dans les figures du premier des dieux de la mythologie. Cet idéal offre la plus sublime expression de la beauté humaine, de sa dignité et de sa grandeur (1). Créé par le génie de l'artiste grec, il devint un modèle dont personne n'osa s'écarter.

Je ne disconviens pas que l'artiste moderne trouvera dans l'Ecriture Sainte quelques traits isolés de la beauté et de la dignité que nous admirons dans l'idéal dont il s'agit; et nous verrons plus bas que ces traits sont presque les mêmes; mais il ne pourra pas emprunter sa représentation entière du poëte sacré, car celui-ci a une idée si grande de sa Divinité (2)

---

toire. L'artiste doit la suivre et ne pas s'écarter du premier et véritable sens des expressions dont l'historien sacré s'est servi en pareilles occasions.

(1) Le prophête Ezechiel, *chap.* 1, vit Dieu sous la figure d'un homme.

(2) Suivant une remarque de Lessing, citée plus haut, l'artiste reste au-dessous du poëte dans la re-

que l'artiste donneroit dans le monstrueux, s'il osoit suivre le vol de l'imagination hardie du poëte dont aucun frein ne modère les élans. Tantôt il enveloppe sa Divinité d'un nuage, ou il la cache dans le feu; tantôt il entend seulement sa voix, ou il fait parler Dieu du haut du ciel vers la terre; tantôt il

---

présentation des êtres invisibles et supérieurs à la nature humaine, même à l'égard des proportions et des formes. La force de l'imagination peut s'élever au-dessus de la mesure ordinaire de la grandeur corporelle, autant que la sublimité et les perfections ineffaçables d'un dieu peuvent l'exiger; mais l'artiste n'en peut dépasser les bornes, s'il ne veut pas s'exposer à créer des monstres. D'après l'extension dont l'idée de l'image qu'Isaïe donne de Dieu, *chap.* 66, est susceptible, la Divinité dut s'offrir à la pensée de ce prophête sous une grandeur monstrueuse. Il lui donne le ciel pour siège et la terre lui sert de marche-pied; image qui, quoiqu'outrée, dit cependant moins à ma pensée que ce qu'elle paroît ou devroit exprimer. Sa détermination en est la cause: un siège et un marche-pied présentent une ligne de démarcation à l'imagination, au-delà de laquelle celle-ci peut s'élancer; et par ces deux termes le poëte appelle, pour ainsi dire, certaines idées intermédiaires qui, en remplissant l'espace, font naître la monstruosité de l'image.

ne l'apperçoit que pendant la nuit et souvent seulement en songe, ou il le rend reconnoissable par les actes de sa toute-puissance; et, ce qu'il y a de pis, c'est qu'en le faisant descendre sur la terre il manque cette belle occasion d'en faire la description. Dans tous ces cas le poëte sacré n'esquisse donc point une image entière de sa Divinité dont l'art pourroit se servir. Son imagination exaltée lui attribue des proportions que l'artiste doit se garder d'adopter; celui-ci ne dépassera point les limites qui séparent le gigantesque et le monstrueux du sublime, en suivant strictement les proportions à la fois belles et majestueuses que l'art grec établit pour les représentations des divinités de la mythologie. Guidé par la sagesse de cet art, et marchant sur les traces de Phidias, il déterminera la grandeur extérieure de sa divinité d'après la somme totale des perfections inhérentes à son essence divine. Il exprimera le caractère sublime de Dieu par de grandes proportions corporelles, et il cherchera le vénérable principalement dans un dessin large des contours et des formes extérieures, dont dépend la beauté. Dans chaque groupe, dans

chaque événement auquel plusieurs êtres participent, sa Divinité se distingue par ce premier caractère qui lui est propre; c'est-à dire, par une taille élevée au-dessus de celle de l'humanité.

La diminution graduelle des proportions, et cette mesure arbitraire donnée aux parties isolées dont l'artiste grec sut tirer tant d'avantage, devient très-importante pour l'artiste moderne qui travaille pour le sanctuaire; car l'une et l'autre font naître l'idée de la force et de la puissance qui, par l'association d'autres idées analogues, peut très-facilement s'élever à celle de la toute-puissance divine.

L'artiste moderne doit s'attacher, en général, à imprimer à ses représentations de la Divinité le caractère du repos et de ce calme inaltérable qui tient à son essence, ainsi qu'à leur donner un regard serein et tranquille. Il est hors de doute, et les meilleurs juges de l'art en ont fait la remarque, que les passions sont contraires à la dignité et détruisent la beauté des formes (1).

---

(1) Winckelmann (*Histoire de l'art*, t. I, p. 415

Cependant il est vrai que l'Ancien Testament offre souvent la Divinité agissant par passion ; et c'est précisément d'après les idées que le peuple de Dieu eut dans son enfance que l'artiste doit concevoir ses représentations, en rejetant toute interprétation qui pourroit être meilleure. Il exprimera donc la passion, non pas dans l'ensemble de son image, mais dans des parties et par des

---

traduction françoise, *in*-4°.) dit : « L'*expression*, « qui, en termes de l'art, signifie une imitation de « l'état actif et passif de notre ame et de notre « corps..... change les traits du visage et la dispo- « sition du corps ; elle altère par conséquent les for- « mes qui constituent la beauté. Or, plus cette al- « tération est grande, plus elle est préjudiciable à « la beauté..... La tranquillité est donc la situation « la plus convenable à la beauté, comme elle l'est à « la mer : l'expérience montre que les plus beaux « hommes ont ordinairement les mœurs les plus dou- « ces et le meilleur caractère..... L'idée de la haute « beauté ne peut naître qu'au sein de la méditation, « lorsque l'ame, repliée sur elle-même, écarte tou- « tes les images individuelles..... Il résulte donc de « cette observation, que ce n'est que dans le calme « que l'artiste peut parvenir à rendre l'essence mê- « me de l'art. »

traits isolés, d'après le modèle qu'il en trouve dans les statues antiques. Le poëte sacré même lui en trace le chemin, car ce n'est que par des nuances isolées qu'il rend la passion de sa Divinité reconnoissable.

Dans les figures et les statues antiques l'expression de la colère est rendue par des narines gonflées. Les auteurs grecs parlent en ce cas de narines ouvertes qui inspirent l'air avec liberté; et les auteurs sacrés s'expriment de la même manière en faisant mention de la colère du Père éternel. David parle de l'haleine et du souffle du nez (1); ailleurs il est question d'une vapeur sortant des narines (2). Ne reconnoît-on pas ici le même nez dont Héliodore a fait la description en parlant des accès de la colère?

Le poëte sacré place aussi très-souvent l'expression de l'indignation dans la bouche. N'est-ce pas la même expression que nous admirons dans l'Apollon du Belvédère? Alors la voix de la Divinité courroucée étoit terri-

---

(1) *Pseaume* 18.

(2) Saumel 2, 22.

ble, et le poëte l'exprimoit symboliquement par l'image d'un torrent de flammes; idée vraisemblablement fondée sur les hiéroglyphes égyptiens. De-là vint que David mit dans la bouche de son Dieu un feu dévorant, et que Moyse assure avoir entendu la voix de Dieu sortir du feu (1). C'est par une suite de la même image que les auteurs sacrés ont introduit la Divinité parlant par le tonnerre au milieu des orages, et que Saint-Jean, dans son apocalypse, fait sortir de sa bouche un glaive à double tranchant. On voit que dans toutes ces situations le poëte avoit dans la pensée, non-seulement l'image, mais aussi les effets de la passion de sa Divinité; circonstance qui en rend l'emploi moins favorable à l'artiste.

L'œil devient aussi très-souvent le siège de l'expression de la colère. Sirach (2) et Saint-Jean, en le comparant à la flamme, ont eu l'idée des effets que produit cette passion lorsqu'elle anime leur Dieu. Daniël donne

---

(1) Liv. V, v. 5.
(2) Chap. 23.

à Dieu des yeux qui ressemblent à des torches ardentes (1); mais nous y retrouvons aussi la douce expression des sentimens d'amour et de bienveillance (2). Par cette raison, l'action de jeter le regard sur quelqu'un fut pour Moyse (3) le symbole de la bénédiction, et par une suite nécessaire, celle de détourner les yeux ou de cacher le visage devint le signe de l'indignation; souvent l'une et l'autre furent synonymes de la vengeance et de la punition (4).

Le poëte sacré, en plaçant dans l'œil de sa Divinité l'expression de l'amour, forcé d'en diminuer l'éclat, changea le torrent de flammes en la lumière brillante de l'astre du jour (5); car cette expression n'exigeoit d'au-

---

(1) Chap. 10.

(2) *Pseaumes* 33 et 34.

(3) C'est sans doute une preuve de mauvais goût, je dirois presque de barbarie, que d'avoir conservé jusqu'à nos jours dans la lithurgie cette formule, ou plutôt ce symbole de bénédiction qui n'est fondé que sur le langage figuré.

(4) Josué, 54. Jérémie, 3.

(5) Sirach., 23.

tres qualités que celle d'un œil sain et naturel qui, selon Varron, renferme l'idéal de toutes les perfections, et dont la clarté, troublée par aucune tâche, paroît à Pétrone d'une beauté si parfaite.

La foudre donnée à Jupiter est, à la vérité, un attribut accessoire à sa représentation proprement dite; cependant elle n'en est pas moins le symbole que celui du feu ou des flammes que le poëte sacré emploie dans sa description de la Divinité; et ce dieu de la mythologie devient également reconnoissable par ce signe caractéristique.

Ceci peut, en passant, faire appercevoir la conformité qui, dans l'enfance des peuples, subsistoit entre leurs idées; mais il en résulte aussi la preuve que le langage figuré des Egyptiens s'est glissé successivement dans les pensées et dans les expressions des auteurs sacrés, et que les représentations symboliques des derniers ressemblent souvent à celles des Egyptiens, adoptées ensuite par les Grecs dans les premiers tems de leur civilisation.

Quant à la chevelure qui formoit un des signes caractéristiques de Jupiter, nous n'en

trouvons pas, à la vérité, dans les auteurs sacrés une description analogue, telle que Phidias la trouva chez Homère ; cependant nous y découvrons assez pour que l'artiste soit autorisé à donner également à son idéal la crinière du lion.

Une chevelure épaisse et nourrie paroît non-seulement avoir été le symbole de la force et de la vigueur, comme chez Samson ; mais aussi un signe de beauté et de dignité, comme chez Samuël. Et une telle chevelure (1) est-elle autre chose que le principe de la crinière du lion, qui, appliqué aux représentations de la Divinité, lui donne un air si majestueux, si imposant ? Ce n'est que dans la couleur des cheveux que les auteurs sacrés diffèrent des profanes ; car, selon les premiers, la chevelure de Dieu est blan-

---

(1) Le terme de comparaison étoit la laine pure. (Daniël, 7.) Il paroît donc qu'on s'y est attaché, non-seulement à une chevelure épaisse et disposée par grandes masses, mais aussi à ses formes, c'est-à-dire, aux boucles des extrémités ; détails qui la font ressembler davantage à la crinière du lion.

che (1). Rien n'est plus naturel : le poëte le voit sous la forme d'un vénérable vieillard, et par la couleur blanche il veut réveiller l'idée de son grand âge, et peut-être aussi celle de l'éternité qui peut s'y associer facilement ; idée qui doit du moins être excitée dans l'esprit du spectateur, lorsque, convaincu par la foi de l'éternité de son Dieu, il en contemple l'image. Il se pourroit aussi qu'on eût voulu désigner la couleur blanche, dans les passages de l'Ecriture Sainte, où les cheveux de la Divinité sont comparés à de la laine pure. J'en vais hasarder une autre explication, quoique je sois forcé de convenir qu'elle me paroît avoir moins de vraisemblance. Que seroit-ce si cette chevelure blanche fut seulement l'effet de l'éclat du feu avec lequel le poëte sacré introduit si souvent sa Divinité en scène ; et qu'en caractérisant ainsi son image, il eut cherché à s'approcher de la vérité, à l'égard de la lumière éclatante qui l'environne? Ou cette chevelure blanche n'au-

(1) *Apocalypse*, 1.

roit-elle pas servi à exprimer l'idée de la dignité, ainsi que le vêtement blanc comme la neige, ou le vêtement de lin, dans lequel le poëte vit sa Divinité (1)? Ou bien encore ne se pourroit-il pas que le poëte eut pensé à l'hiéroglyphe du feu sacré, et n'eut cherché, comme je l'ai deja remarqué, qu'à rendre l'idée de la dignité? Je me borne à présenter ces conjectures sans me déclarer pour aucune; mais quant à moi, je préfère la première explication.

L'artiste ne peut se passer d'employer la barbe dans les représentations de la Divinité; car elle en rend l'aspect non-seulement plus imposant, mais, en devenant plus vrai, plus expressif, il se rapproche aussi davantage du costume de l'antiquité. Je me borne ici à renvoyer mon lecteur à ce que j'ai observé plus haut au sujet de la barbe de la statue de Jupiter Olympien, et à répéter la remarque qu'on ne sauroit offrir trop souvent à la méditation de l'artiste, qu'à cet égard tout le secret de l'art se réduit à ex-

(1) Daniël, 7 et 10.

primer ces douces ondulations que l'air forme en se jouant dans la barbe, en la chassant du côté opposé à la position de la tête. Je ne dois pas passer sous silence deux fautes capitales dont il doit chercher à se garantir ; savoir, de faire la barbe excessivement longue, ou trop roide et hérissée; fautes dans lesquelles de grands artistes même sont tombés par inadvertance ou par exagération.

Il seroit superflu de remarquer que la couleur de la barbe doit être rigoureusement conforme à celle de la chevelure ; car comme les cheveux blancs indiquent, en général, un grand âge, rien n'est plus propre à renforcer l'expression de cette idée que la blancheur de la barbe.

Le Dieu des Hébreux ne doit jamais être représenté sans barbe, quoique les anciens se soient permis de représenter Jupiter imberbe.

Je passe sous silence toutes les remarques qui ne se rapportent qu'à des traits isolés : j'ai prévenu l'artiste que l'étude raisonnée des monumens anciens qui représentent le père des dieux de la mythologie grecque,

les lui fournira mieux que je ne pourrois le faire. Cependant les remarques suivantes, quoique générales, me paroissent trop importantes pour que je n'en fasse pas mention.

On trouve Jupiter représenté avec des aîles. Cet attribut est également donné au Père éternel, non par les artistes, mais par les poëtes sacrés seulement. L'image aîlée de la Divinité ne peut être employée par l'artiste moderne, parce que le poëte, par cet attribut, loin de se borner à la seule idée de la vélocité, peut y associer, et y associe réellement, d'autres qualités propres à la Divinité. Dans les représentations offertes aux sens, les aîles ne peuvent être que le symbole de la célérité, et par cette raison l'artiste ne peut pas les employer comme le poëte, vu que la Divinité n'a pas besoin de cet attribut pour qu'on y reconnoisse sa présence; car remplissant l'immensité, elle exécute par-tout ses décrets par sa seule volonté. Je tire de ce principe une remarque importante, qui concerne la différence qu'il y a entre la chose à désigner, et les moyens dont l'art se sert pour cette désignation.

L'art représente Jupiter avec des aîles; mais le poëte n'en fait jamais usage; et pourquoi? Parce que les aîles ne sont ici que le symbole de la célérité. L'artiste en les employant épuise l'idée totale de cette qualité; mais le poëte ne l'épuiseroit pas tant que la représentation ne seroit que dans son imagination, vu que celle-ci pourroit toujours aller au-delà de la célérité de ces aîles.

Dieu le père se trouve dans les poésies sacrées avec des aîles, et l'artiste du sanctuaire n'ose le représenter ainsi; quelle en est le motif? Parce qu'à l'égard de Dieu les aîles ne doivent pas être le symbole de la célérité, mais de la providence qui, avec une bienveillance égale, s'occupe de la nature entière (1); et que cet attribut ne tient pas à l'image même, mais seulement à l'idée du poëte. L'artiste, en employant des aîles, diroit autre chose que ce que le poëte veut indiquer. Et supposez même que ces aîles dussent être le symbole de l'amour de Dieu

---

(1) *Pseaumes*, 36, 57, 61.

envers ses créatures, l'artiste n'épuiseroit pas l'idée du poëte, comme celui-ci le fait en prêtant, dans son imagination, cet attribut à la Divinité. Le Christ lui-même détermine le terme de comparaison, ainsi que je l'ai démontré dans ma *Dissertation sur les divinités aîlées* (1). Il est emprunté de la poule (2), qui, en bonne mère, garan-

---

(1) Nous en donnons la traduction à la suite de cette pièce.

(*Note du traducteur.*)

(2) Dans l'Ancien Testament il est question d'aîles en général, ou indéterminément de celles d'oiseaux (Isaïe, 31, 5), ou presque toujours d'aîles d'aigle (2 Moïse, 19, 4, 5, *ibid.* 32, 11). D'où peut venir cette différence? Il me semble qu'elle est fondée sur les différentes manières mêmes de représenter la Divinité. Le Christ ne cherchoit qu'à réveiller dans le cœur de ses auditeurs le doux sentiment de l'amour que le Père éternel porte à toutes ses créatures ; et à cet effet il choisit la comparaison la plus propre au tems et aux circonstances ; mais le poëte de l'Ancien Testament chercha à montrer l'éternelle Providence sous un point de vue plus étendu; il voulut que ce qui, suivant l'intention du Christ, devoit seulement toucher le cœur, réveillât de plus dans l'esprit l'idée de la grandeur et du sublime. Pour

tît, échauffe et conserve ses poussins en les couvrant de ses aîles.

Je dois indiquer encore quelques cas où la représentation du Père éternel s'écarte et diffère de celle de Jupiter. Ce dieu est ordinairement représenté assis sur son trône; mais cette position ne convient nullement au Père éternel; car le premier, quoique

---

un Dieu qui, comme dans l'Ancien Testament, se montre toujours dans une grandeur majestueuse, et souvent terrible; toutes les comparaisons devoient aussi en porter l'empreinte; par cette raison, les aîles d'aigle étoient les plus convenables sans doute. Et celui qui se rappelera cet oiseau de Jupiter, pourra-t-il méconnoître ici cette rencontre d'idées à différentes époques et chez différens peuples, jusqu'à ce qu'elles se confondissent enfin dans une image commune?

En général, le Christ, qui instruisit le peuple, prit ses images dans le langage ordinaire; aussi étoient-elles les plus intelligibles et les plus propres à remplir ses vues : mais le poëte de l'Ancien Testament voit encore la grandeur sublime de sa Divinité, même en exaltant sa providence, et la comparaison de l'aigle, conforme au génie de son siècle, au langage et à l'écriture figurée du tems, dut naturellement s'offrir à sa pensée.

isolé, est cependant reconnoissable par ses attributs, et le dernier ne le seroit pas, puisqu'il n'en a aucun. Il est vrai qu'on lui donne le sceptre, et le poëte sacré le voit également assis sur son trône (1); mais le sceptre ne le distingueroit d'aucun des rois de l'antiquité, et par la pensée le poëte ne le voit assis que dans le ciel. C'est en ceci que se trouve la raison qui empêche l'art de réaliser cette idée; car il ne peut s'élever à sa hauteur, puisque le trône n'est ici pour le poëte que le symbole de la majesté (2). Pour l'artiste, il ne seroit que ce qu'il fut pour les Grecs, le signe du repos.

Jupiter est presque toujours à moitié drapé, et ce n'est que rarement qu'on le voit entièrement nu. En aucun cas, le Père éternel ne peut être représenté ainsi. La nudité des formes ne convient qu'à la simple représentation de la beauté, qui, dans celles des divinités,

(1) *Pseaume* 45. Hosias, 43. Jésus, 6.

(2) Même dans le Nouveau Testament il n'a pas d'autre signification. Voyez Saint-Luc, 22; Saint-Matthieu, 19; *Apocalypse*, 3.

doit être subordonnée à l'expression de la dignité. Il paroît que les Grecs ont connu cette loi de convenance, à l'égard de leurs déesses; car, à proprement parler, ils n'ont représenté entièrement sans voile que Vénus et les Grâces.

Dans les représentations dont il s'agit, l'artiste moderne doit encore s'écarter de l'artiste grec, relativement à la couleur de la draperie, si toutefois il veut suivre à la lettre le poëte sacré; car, ainsi que je l'ai déja remarqué, le vêtement de Dieu étoit, suivant les visions des prophêtes hébreux, d'une blancheur éclatante, ou d'un blanc de neige (1); la draperie grecque est couleur de pourpre: cependant à mon avis l'artiste feroit mieux de suivre en cela le costume grec; mais quelle que soit la couleur qu'il préfère, ses draperies doivent être dans le goût antique, c'est-à-dire, amples, à grandes masses, et noblement jetées (2). Celle qu'Isaïe

---

(1) Daniël, chap. 7.

(2) L'expérience et la mode confirment l'observation de Hogarth, qui dit que les vêtemens des grands

vit à sa Divinité (1) étoit à peu près dans ce genre : « Son bord remplissoit le temple. » Quelques écrivains en indiquent plus particulièrement l'ordonnance, en faisant mention de la ceinture que Dieu portoit autour des reins. On trouve aussi quelquefois Jupiter ceint de cette manière. La ceinture étoit d'un double avantage à une pareille draperie, qui, par son ampleur, ressembloit à un manteau : d'abord, la poitrine avoit plus d'élévation ; ensuite le jet des plis étoit à la fois d'une ordonnance riche et belle.

Le poëte sacré, dans les mouvemens qu'il prête à sa Divinité, ne s'écarte jamais de l'idéal sublime de la beauté grecque. Son Dieu vague dans les airs, ou il s'élève au ciel ; c'est-à-dire, qu'il s'élève, par sa propre puis-

---

ou autres personnages vénérables et élevés en dignité, doivent être amples et composés de grandes masses. Tels sont les ornemens et les habillemens de cérémonie des souverains, les robes des magistrats, celles des dames de cour, et même certains ornemens amples, mais d'une forme bisarre, des gens d'église.

(1) Liv. VI.

sance, au-dessus de la terre, en planant légérement au dessus de sa surface (1). À cet égard, on ne sauroit indiquer à l'artiste un meilleur modèle de beauté et de dignité que celui des mouvemens donnés par les statuaires grecs à leurs divinités : par exemple, cette progression éthérée et imperceptible, ensuite ce mouvement apparent dans la position locale, qui dépend principalement de la noblesse des contours et de l'heureux emploi de la ligne serpentine.

Je vais terminer cette dissertation par quelques observations générales.

1°. En comparant les idées que les prophêtes et les poëtes sacrés se faisoient de la Divinité dans l'enfance du peuple de Dieu, avec les représentations qu'en ont faites les anciens, on trouvera, ainsi que je l'ai déja dit plus haut, qu'à cet égard les différens peuples se sont rapprochés et se sont rencon-

---

(1) C'est ainsi sur-tout que le Christ s'éleva lors de son ascension ; puissance que le chevalier Mengs doit avoir parfaitement exprimée, suivant le témoignage de Casanova, consigné dans la *Bibliothèque des beaux arts de Leipzig*.

trés exactement, pour ainsi dire. On reconnoîtra aussi qu'une grande partie du langage des premiers tems des Hébreux fut fondé sur les hiéroglyphes égyptiens; que l'écriture figurée devint la base de la poésie, et qu'entre autres connoissances, celle de l'art des anciens est nécessaire au commentateur de l'Ecriture Sainte.

M. le professeur Heyne dit: « L'écriture « et le langage figuré ne pouvoient être qu'in« finiment favorables à la poésie; aussi celle« ci ne fut, dans son origine, qu'un langage « figuré; et l'on peut juger par-là quel dut « être son pouvoir sur l'imagination. Mais « dans les siècles postérieurs même, lors« que l'imagination, la poésie et l'art fu« rent soumis aux discussions d'un esprit « sûr, quoique froid et calme, la mytho« logie et l'iconologie sortirent de l'écriture « et du langage figuré, où il faut nécessai« rement chercher les explications et les dé« terminations exactes de tout ce qui y a « rapport. »

Cette observation est aussi neuve que la conséquence en est juste; cependant, dans des recherches de ce genre, on a rarement

suivi la marche qu'indique ici ce savant antiquaire.

2°. Ma seconde remarque tombe sur la différence qui subsiste entre les manières de représenter la Divinité dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Les livres de celui-ci ne fournissent presqu'aucune occasion à l'artiste d'offrir aux sens de l'homme une représentation caractéristique de Dieu. Il y est question de la Divinité apparoissant en songe, ou elle s'y manifeste seulement par sa voix, ou l'écrivain sacré se contente d'en rappeler le souvenir. On reconnoît sans doute encore en cela le style de l'enfance des peuples; cependant l'on y apperçoit déja des traces d'un esprit plus cultivé et moins dépendant des grossières impressions des sens. L'écrivain du Nouveau Testament fait seulement mention des qualités et des sentimens de sa Divinité, là où le poëte de l'Ancien la fait connoître par ses effets ou en esquisse même le portrait en partie. L'époque où la langue et la poésie sont moins riches en images, où la réflexion calme et froide prend la place d'une imagination exaltée et prodigue; cette époque, dis-je, n'est

pas celle de l'art, et l'artiste y trouvera peu d'occasions de développer son talent.

Cette remarque me conduit à une autre, savoir, que, dans le Nouveau Testament, la Divinité se montre presque toujours comme le père et le bienfaiteur de ses enfans. Il se peut que ces doux sentimens de bienveillance soient trop sublimes pour l'art: peut-être que le cœur est plus fortement touché lorsqu'on se borne à lui en rappeler le souvenir, qu'il ne le seroit par une foible expression que l'art impuissant en donneroit. Il se pourroit peut-être aussi que l'écrivain sacré n'eut trouvé ni des images, ni des signes assez sublimes pour atteindre à leur hauteur. Je n'en doute même pas, puisque les images et les signes dont il se sert ne sont que des comparaisons avec l'amour paternel et maternel, qu'il emploie pour rappeler le souvenir de la bienveillance de la Divinité. Lorsqu'une image est insuffisante pour embrasser toute l'étendue d'une qualité, une comparaison peut du moins y atteindre, en réveillant seulement des idées dans l'imagination. L'ame portée sur les ailes de ces idées peut s'élever à la hauteur

qu'elle veut; mais l'image sensible la renferme dans des limites et arrête son essor. De là vient aussi que l'écrivain sacré, en voulant peindre la grandeur de cet amour de Dieu envers le genre humain, en rappelle seulement l'effet, savoir la mort du Sauveur.

Ce n'est donc point dans la seule circonstance d'une époque moins matérielle de l'esprit des hommes, après la naissance du Christ, qu'il faut chercher la cause de ce que le Nouveau Testament offre des descriptions moins détaillées de la Divinité. Il me semble que cela dépendoit aussi du nouveau caractère avec lequel la Divinité s'offrit à la pensée de l'écrivain sacré, à une époque où la langue et la poésie étoient plus riches en images, où les dieux agissoient comme les hommes, et où les mêmes passions les animoient; à cette époque, dis-je, la liberté de l'expression étant moins gênée et les idées plus faciles, l'imagination de l'artiste devoit acquérir sans cesse de nouvelles richesses par le langage figuré du poëte, et alors l'art et la poésie, parcourant d'un pas égal la même carrière, pouvoient se prêter un mutuel secours.

3°. Ma troisième remarque concerne les occasions où la Divinité se rendit visible sur la terre, et ces apparitions même. De toutes celles que nous trouvons dans l'Ecriture-Sainte, et dont la légende présente un plus grand nombre, je distingue les trois suivantes comme les plus probables et les plus convenables à la dignité du Père éternel. Dieu qui établit l'ordre dans le chaos, ou, pour mieux dire, Dieu qui vague dans les airs avant que l'œuvre de la création ne fut entièrement achevée. Cette image doit réveiller une idée à la fois grande et sublime; elle offre même l'occasion de représenter le Père éternel de la manière la plus reconnoissable; outre qu'en traitant ce sujet, l'artiste peut employer le style et le goût du beau tems de la Grèce, dans le dessin et dans le mouvemens de sa figure qui plane dans les airs. Ensuite, Dieu qui apparoît à nos premiers parens dans le Paradis avant leur chûte. Ce sujet est sans doute difficile à traiter. L'artiste doit faire contraster la plus sublime beauté de l'homme avec celle de la femme. Il y a plus; il doit encore établir un contraste entre la plus sublime beauté de

Dieu et celle d'Adam. Il faut donc qu'il trouve, pour l'image de la Divinité, un idéal qui soit au-dessus de l'humanité (1), et que, dans une seule production de l'art, il crée trois chefs-d'œuvre à la fois. Cependant la chose lui sera possible pourvu qu'il s'attache à exprimer dans la tête du Père éternel seulement l'idée de la dignité et de la toute puissance, et dans la figure du premier homme celle de la plus haute beauté juvenile, sans chercher leur différence uniquement dans l'âge et dans la barbe. Mais aussi quelle gloire, quelle récompense pour l'artiste qui parvient à rendre dans un seul tableau ces trois idées grandes et sublimes de la dignité convenable à la Divinité, et de la plus haute beauté qui doit caractériser l'homme et la femme sortant des mains du créateur. Troisièmement, Dieu apparoissant à Abraham (2). Ce sujet offre deux têtes à exécuter; l'une où

(1) Cependant suivant le passage de Mendelsohn, cité au commencement de cette dissertation, la chose désignée restera toujours infiniment au-dessus de l'expression que l'artiste réussira à donner à ses images.

(2) I. Moyse, 17.

l'on apperçoit déja des traces que le soir de la vie approche; l'autre qui, malgré l'âge, est cependant encore pleine de la force et de la vigueur de la première jeunesse : l'une pleine du sentiment de sa grandeur, de sa puissance, de sa bienveillance et de l'expression de la plus touchante bonté; l'autre pénétrée du sentiment de soumission, de piété et d'adoration. Sans doute ce sujet est aussi riche que difficile à traiter ; mais l'artiste formé à l'école de l'antiquité surmontera tous ces obstacles. Il y a cependant dans le récit de cet événement un trait que l'artiste doit bien se garder d'employer; savoir, lorsqu'Abraham sourit à la promesse que Dieu lui fit de la naissance d'un fils. C'est le rire ironique qui seroit ici contre toute convenance et contre la dignité de l'expression. Le rire, en général, fait grimacer la physionomie du vieillard; ainsi, à tous égards, ce trait doit être rejeté de l'ordonnance du sujet dont il s'agit.

4°. Cette remarque porte sur les représentations composées de la Divinité. L'artiste ne doit jamais traiter le sujet de la Trinité; non-seulement parce qu'il pourroit donner

trop peu d'action à ses personnages (1), mais principalement parce que le Saint-Esprit se présente ordinairement sous la forme d'une colombe. Cette forme, probablement inventée par le caprice d'un Juif, comme un symbole de l'action rapide de la Divinité, et qui semble avoir été substituée aux aîles, détruiroit l'effet de l'ensemble et seroit en même tems contre la dignité du sujet. D'ailleurs, l'artiste ne trouvera dans toute l'Ecriture-Sainte aucun modèle de ce genre de représentations de la Divinité. A la vérité, les trois personnes assistent au baptême du Christ ; mais le Père éternel fait seulement entendre sa voix. Saint-Etienne voit les cieux

---

(1) En parcourant la Bavière, j'ai vu beaucoup de représentations de ce genre ; mais j'étois toujours tenté de demander quel sujet réunissoit ainsi les trois personnes. Je n'y trouvois ni mouvement ni action ; tout étoit froid, inanimé, quoique plusieurs têtes fussent d'une belle exécution, sur-tout celles du tableau de la Trinité peint par Rubens, qu'on voït dans l'église des Augustins, à Munich. Voyez mon *Voyage pittoresque en Bavière* dans *Les Mélanges* de Meusel.

ouverts (1), et le Christ à la droite du Père; mais il ne fait aucune mention du Saint-Esprit. Au reste, quant à ce dernier point, personne n'ignore que les mourans croient voir souvent plus qu'ils ne voient réellement.

5°. Enfin, ma dernière remarque concerne la préférence que l'art consacré aux sujets tirés de l'Ecriture-Sainte mérite, à juste titre, sur celui qui en traite de profanes. Cette supériorité consiste en ce que l'artiste du sanctuaire a non-seulement, en général, plus d'occasions de faire connoître son Dieu par les effets de sa toute-puissance et de son ineffable bonté; mais que ces actions ont aussi par elles-mêmes plus de dignité, et manifestent davantage la grandeur de la Divinité. Le Père éternel ne déploie jamais sa toute-puissance que pour le bonheur de l'univers : la mythologie fait agir ses dieux par des vues d'intérêt personnel. Combien de fois des jouissances, même criminelles, ne sont-elles pas pour Jupiter ce que la félicité de l'univers entier est pour le Père

---

(1) *Actes des Apôtres*, 7.

éternel? La source des passions, même lorsque celles-ci semblent nuisibles à l'homme, est aussi noble et aussi pure pour l'artiste que pour le poëte sacré. La colère de leur Divinité ne connoît aucun mélange de haine ou de vengeance personnelle ; et cette Divinité est trop parfaite, trop sublime, pour que, semblable au Jupiter des anciens, elle puisse se voir contrariée dans sa volonté suprême, et partager toutes les foiblesses de l'humanité.

SUPPLÉMENT.

J'AI lieu de croire que l'artiste et l'amateur ne seront pas fâchés de trouver ici une courte notice des meilleures têtes de Père éternel exécutées par les maîtres modernes d'Italie.

1°. Un Père éternel au-dessus du maître-autel de l'église *Giesu e Maria*, à Bologne, du Guerchin. L'expression de la tête est pleine de majesté.

2°. Le Père éternel assistant au baptême du Christ; plein de majesté et de grandeur. Dans ce tableau, peint par l'Albane, on estime beaucoup l'ordonnance des groupes et le coloris agréable; mais l'exécution en est froide. Ce tableau se voit dans l'église de Saint-Grégoire, à Bologne.

3°. Un groupe de Bandinelli, sur le maître-autel de la cathédrale de Florence, représentant Dieu le père avec un ange qui sou-

tient le corps du Christ. La figure du Sauveur est préférée à celle du Père éternel.

4°. On trouve un beau groupe de Baccio Bandinelli dans une des chapelles *dell' Annunziata*, à Florence, représentant le corps du Sauveur soutenu par Dieu le père.

5°. Sur le maître-autel *di St.-Romano*, qui appartient aux Dominicains, à Luques, on voit Dieu le père avec l'*alpha* et l'*omega*, et sous lui beaucoup d'apôtres et de saints, par fra Bartolomeo di St.-Marco.

6°. Sur l'autel de la chapelle *del Sagramento*, dans l'église de Saint-Pierre, à Rome, il y a une Trinité de Pietre de Cortone, d'un coloris très-vigoureux.

7°. Dans les voussures de la chapelle Sixtine, au Vatican, on voit plusieurs représentations de Dieu le père; celle de Michel-Ange l'emporte sur les autres; car Dieu, établissant l'ordre dans le chaos, est représenté avec tant de dignité que la pensée n'en peut offrir une idée plus noble et plus majestueuse.

8°. Moyse, recevant les tables de la loi, par Pierin del Vaga, dans la salle ducale du Vatican. Dans ce tableau Dieu le père,

remettant les tables de la loi à Moyse, est plein de dignité.

9°. Une esquisse belle et pleine d'expression, de Pietre de Cortone, représentant Dieu le père couronnant la Vierge avec le Sauveur et beaucoup d'anges. Ce tableau se trouve au palais Rospigliosi.

10°. La Trinité du Guerchin, dans l'église de *Sta-Maria della Vittoria*, est d'une exécution froide; les anges sont rangés avec trop de symmétrie, et la figure du Christ est trop roide.

11°. Dieu le père dans une gloire, par le Guide, au-dessus du chœur de la chapelle particulière du pape, n'est pas d'un grand effet; peut-être à cause de la couleur, car il est peint en jaune sur un fond jaune.

12°. Dieu le père, de Francesco Cozza, au Panthéon.

13°. La Trinité attendant la Vierge, par Lanfranc, dans la sacristie de l'église *Gesu e Maria al Corso* : l'exécution en est dure.

14°. Sur le maître-autel de l'église *St.-Trinita dei pellegrini*, le Guide a représenté la Trinité d'une manière extravagante. On

voit en haut Dieu le père étendant les bras et entouré symmétriquement de têtes de Chérubins : au-dessous et près de sa barbe est le Saint-Esprit, qui paroît descendre sur la tête du Christ : ensuite, le Sauveur attaché à la croix, qui est posée sur un globe, est soutenu avec élégance de chaque côté par quelques anges. Deux anges plus grands, agenouillés sur des nuages, adorent la croix. En mettant de côté ce que cette idée a de bisarre on trouve de grandes beautés dans ce tableau.

Dans la lanterne de la Coupole, le Guide a représenté une seconde fois Dieu le père, auquel il a donné un caractère grand et majestueux.

15°. Dans la coupole *della Chiesa nuova*, Pietre de Cortone a peint le Christ montrant à son père les instrumens de la passion portés par des anges. Cette représentation est fort commune en Italie. Cet ouvrage a des beautés, mais le dessin n'en est pas correct.

16°. La Vierge lançant la foudre sur le serpent, et Dieu le père la recevant au ciel. Ce tableau, peint par Pietre de Cortone, est placé sur le maître-autel *della Chiesa nuova*, à Pérugia. Le coloris en est grisâtre et

l'expression de la Divinité n'a pas assez de noblesse ; mais la figure de la Vierge est d'autant plus belle.

17°. Dieu le père entouré d'anges, du Pérugin, dans l'église de Saint-Pierre de la même ville.

18°. Dieu le père, du Guide, dans la cathédrale de Pesaro.

19°. Dans l'église de *St.-Francesco* de la même ville, un tableau du Baroche représente une religieuse de St.-François en extase, et Dieu entouré de nuages qui lui adresse la parole.

20°. Dieu le père et le Christ couronnant la Vierge, dans la sacristie de *St.-Bastiano*, à Vénise, de Paul Véronèse. Ce tableau est un de ses premiers ouvrages.

21°. Dieu le père dans une gloire, du Pérugin à Pavie.

FIN DU PÈRE ÉTERNEL.

DES AÎLES,

ET

DES DIVINITÉS AÎLEES;

PAR C. L. JUNKER.

DES AÎLES,

ET

DES DIVINITÉS AÎLÉES.

Les anciens personnifièrent les idées abstraites dans leurs divinités.

Tous les êtres mythologiques et ceux du règne des fées, dit un anonyme, ne sont au fond que des idées abstraites : c'est la puissance, la grandeur, la célérité ou telle autre propriété de ce genre, qui, considérée abstractivement et à son plus haut degré, reçoit le nom de Jupiter.

Il me semble que de toutes les manières dont les anciens ont cherché à personnifier leurs idées abstraites et à les rendre intelli-

gibles, en les mettant à la portée des sens, on ne sauroit citer un exemple plus frappant qu'une cornaline antique, sur laquelle on voit une nacelle en forme de dauphin.

Sur la proue est un lièvre prêt à s'élancer; du côté des rameurs un grand levrier est en pleine course; sur la queue du dauphin et à côté du gouvernail, on voit un autre quadrupède qui, assis sur les pieds de derrière, paroît jouer de la double tibia avec les pattes de devant.

Cette pierre rare est le symbole de la découverte de l'art de la navigation, ou peut-être même du premier essai qu'on en a fait.

Il me semble que ces figures s'expliquent réciproquement d'elles-mêmes; quelques-unes du moins ont un caractère si généralement connu, qu'elles fournissent les notions les plus certaines pour l'explication parfaite de cette représentation symbolique.

Le lièvre ne peut désigner que la timidité avec laquelle on s'est hasardé à monter, pour la première fois, un navire. Le lévrier en représente la course rapide; le dauphin même en indique la forme; les flûtes ont rapport à l'harmonie des constellations, qui,

avant la découverte de la boussole, étoient si nécessaires aux navigateurs pour la direction de leur route (1).

En personnifiant une idée, on vouloit la rendre claire et sensible; cependant ce moyen ne suffisoit pas à l'artiste pour exprimer les parties isolées ou les propriétés particulières d'une idée générale. Il falloit souvent qu'à cet effet il plaçât sa divinité dans une situation déterminée, qu'il la représentât dans telle ou telle attitude, ou qu'il la fit agir par quelque passion, pour réussir à exprimer la nuance particulière de son idée.

Souvent l'artiste remplit cet objet par un simple attribut qu'il donnoit à sa divinité; mais il devoit s'y borner tant qu'il la représentoit seule et sans aucun rapport avec d'autres êtres.

C'est ainsi, qu'en général, l'amour est personnifié dans Vénus; mais à la simple vue de cette déesse l'observateur ne pensera certainement pas aux différentes nuances de

(1) Il se pourroit aussi que ces flûtes fussent un avertissement secret de fuir le chant des Sirènes, que les anciens redoutoient tant.

cette passion, ni aux caractères particuliers d'un amour fidèle, constant, heureux, malheureux, passager ou jaloux, à moins qu'il n'y soit conduit ou par l'expression individuelle, ou par la situation particulière, ou par le genre d'action ou d'attitude qu'on aura donné à la divinité, ou par les attributs qui lui ont été consacrés.

Après avoir personnifié une idée, l'artiste ancien aura été trop sage pour ne pas la présenter, dans toutes les situations, avec tous les développemens et signes caractéristiques que l'art pouvoit lui fournir, et par lesquels il devoit la rendre parfaitement reconnoissable. Quelques exemples prouveront le secours que lui fournit à cet égard le langage symbolique dans la représentation de chaque divinité en particulier.

Les premiers artistes et philosophes pouvoient-ils mieux exprimer l'harmonie et l'ordre comme vertus propres à leurs divinités, que par les instrumens de musique qu'ils plaçoient dans leurs mains (1)?

---

(1) Plutarque, Περι της εν τιμαιω ψυχογονιας.

En voyant une Vénus enchaînée (il y en avoit une pareille à Lacédémone, exécutée en bois de cèdre, et Tyndarée doit y avoir ajouté les liens), qui ne sera pas conduit à l'idée secondaire de la fidélité constante en amour (1)? Quoique l'auteur des *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture* prétende, avec moins de raison, qu'une pareille Vénus n'est qu'une belle image de l'amour discret.

En voyant une Vénus qui incline un sceptre vers la terre; telle qu'on la trouve sur une cornaline, ne pensera-t-on pas sur-le-champ au pouvoir souverain que l'amour exerce sur la nature entière, et aux hommages volontaires qu'il en reçoit?

Une Vénus aîlée ne réveillera-t-elle pas l'idée abstraite de l'amour volage ou de l'in-

---

(1) Pausanias, liv. III. A l'occasion d'un amour constant, tendre et fidèle, je pourrois citer encore la Vénus céleste de Phidias. Elle posoit un pied sur une tortue, pour indiquer, suivant Plutarque, aux femmes que leur devoir est de garder la maison, comme la tortue, et de s'y occuper des travaux domestiques.

constance de ceux qui ressentent le pouvoir de l'Amour (1)?

---

(1) Je viens de dire que les aîles données à Vénus signifient l'inconstance de l'amour : ce sens peut du moins leur convenir. Mais ne se pourroit-il pas que l'artiste eut donné des aîles à cette déesse par des motifs plus élevés que ne l'est celui d'indiquer le caractère volage de l'Amour? car il doit la représenter suivant le plus sublime idéal du beau ; et des aîles, comme je le prouverai dans une autre occasion, nuisent à la beauté des formes ? En effet, j'ai trouvé que les aîles devoient être un signe particulier et caractéristique de la naissance et de la nature de cette déesse.

La Vénus céleste (Cicero, *De Natura deorum*, *III*, *c.* 23), ce symbole d'un amour pur et dépouillé de tout désir sensuel (Pausanias, *In Bœoticis*, *lib. IX*), a été représentée avec des aîles, en opposition avec la Vénus Aphrodite (Αφροδιτη), qui n'en avoit point. Il paroît donc que dans cette représentation les aîles indiquoient l'idée particulière de dignité ; et si cela est, une semblable exception pourroit avoir lieu de même à l'égard des aîles données à Jupiter. Peut-être ne signifioient-elles que la grandeur et la toute-puissance qui lui étoient particulières ; car l'idée de vélocité est déja comprise tacitement dans la grandeur présupposée du père des dieux, et du souverain de l'Olympe.

C'est du moins dans ce sens qu'Héliodore explique les aîles qu'on donne à ce dieu :

ουκ οισθα ὁτι και τον ερωτα πτερουσιν ὁι γραφοντες το ἐυκινητον του ὑπ᾽ αυτου κεκρατη μενων αινιττομενοι (1).

« Ignores-tu que les peintres donnent des « aîles à l'Amour pour rendre sensible l'in- « constance de ceux qui vivent sous sa loi ? »

Qui ne prendra pas la forme serpentine pour une représentation symbolique et parlante de l'agilité et de la démarche imperceptible et rapide des dieux ?

Les anciens paroissent avoir eu égard aux propriétés intégrantes de l'idée qu'ils personnifioient dans leurs divinités ; et cela non-seulement dans le choix des arbres qui leur furent consacrés, mais également dans celui de la matière dont ils vouloient exécuter leurs statues.

Si, comme le rapporte Servius, le myrthe fut consacré à Vénus à cause de la fra-

---

(1) *AEthiop.*, *lib. IV.*

gilité de son bois, symbole de la courte durée de l'amour, ou à cause de l'odeur agréable qu'il exhale; pourra-t-on alors méconnoître le motif qui a fait consacrer le chêne exclusivement à Jupiter?

Je viens de dire que fort souvent l'artiste a eu égard à ce qui étoit généralement connu de l'idée qu'il vouloit personnifier, même dans le choix de la matière à mettre en œuvre; et pour le prouver, il suffira d'en citer quelques exemples.

La statue de Bacchus Dionysius fut exécutée à Naxos d'un cep de vigne (1).

Une statue de Vénus, faite d'une pierre d'aimant, sembloit, pour ainsi dire, attirer, par une vertu et des charmes secrets, un Mars exécuté en fer (2).

Alcon fit une statue d'Hercule en fer; déterminé dans le choix de cette matière par la patience avec laquelle ce héros acheva ses pénibles travaux (3); quoique, suivant le té-

---

(1) Junius, *De la Peinture des anciens.*

(2) Claudien, *Epigr.* 14.

(3) Pline, *lib. XXXIV*, §. 14.

moignage de Pausanias, il étoit à cette époque très difficile de travailler le fer.

Par une suite naturelle des motifs qui guidoient les artistes dans le choix des matières à employer, l'or dut convenir le plus à la grandeur et à la majesté d'un Jupiter Olympien.

Les Hébreux mêmes, pour consolider l'idée qu'ils avoient de leur Dieu, firent briller l'or dans son temple.

Il falloit, par conséquent, que le plus précieux de tous les métaux fut prodigué dans la prétendue demeure de la Divinité, ou dans le lieu qu'elle avoit choisi pour se manifester.

Les aîles (1) appartiennent, sans contre-

---

(1) Je ne dois pas oublier de rappeler au souvenir de mes lecteurs les aîles de papillon, dont on trouve un fréquent usage chez les anciens, et sans lesquelles Psyché n'est jamais représentée. Comme ces aîles ont leur signification particulière (car le papillon est le symbole de l'ame), elles ne peuvent être substituées aux aîles ordinaires. Si j'en avois eu besoin, l'histoire de l'Amour et de Psyché auroit pu me fournir plusieurs preuves à l'appui de mon assertion;

dit, aux représentations symboliques par lesquelles l'artiste a pu rendre sensibles les propriétés caractéristiques de l'idée générale qui

---

« Que, par le secours du langage symbolique, les « anciens rendoient souvent très-sensibles les pro- « priétés particulières d'une idée générale qu'ils per- « sonnifioient, » et j'aurois pu citer, par exemple :

1°. *Psyché et l'Amour qui s'embrassent* Ce groupe, dont parle Spon, est d'un artiste grec et se trouve à Florence, suivant Volkmann, *De la Peinture et de la Sculpture à Rome*, t. I, p. 480. C'est une charmante image du besoin que l'ame a d'aimer.

2°. *Psyché dans un char, précédé par deux Amours volans.* Le char paroît marcher seul, car ces deux Amours n'y sont pas attelés, mais Psyché les retient seulement par le moyen d'un ruban. Ils peuvent donc diriger leur vol à volonté, comme Montfaucon le remarque très-judicieusement, et Psyché est forcée de les suivre. Cette représentation n'estelle pas une image belle et sensible de l'empire qu'en amour les sens prennent sur la raison et sur l'ame? Ne prouve-t-elle pas que le jugement s'envole souvent avec les sens?

3°. *Deux Amours qui tiennent et tiraillent un papillon*, chez Maffei. C'est un nouveau symbole de la victoire que les sens remportent sur l'ame.

devoit être personnifiée. En général, les aîles devoient être le signe distinctif du mouvement ; elles servoient à l'artiste pour expliquer une célérité individuelle attribuée à son sujet, et pour en rappeler le souvenir au spectateur ou pour y fixer davantage son attention.

Les Etrusques donnèrent des aîles à presque toutes leurs divinités ; mais les Grecs prodiguèrent moins cet attribut.

Avant de développer l'invention et le but de ce genre de représentations symboliques, je crois devoir faire mention de quelques divinités aîlées, principalement de celles qui paroissent les plus singulières et les moins communes, dont je pourrai faire usage par la suite pour donner une explication claire et précise de ce symbole.

Une pierre gravée étrusque, une cornaline et une pâte antique du cabinet de Stosch, offrent Jupiter avec des aîles.

Diane étoit aîlée chez les premiers Grecs ainsi que chez les Etrusques. Pausanias lui donne cet attribut ; que les Nymphes de cette déesse eurent également.

Vénus même a été représentée avec des

aîles. Winckelmann (1) fait mention d'une *Pudicitia* représentée avec des aîles sur un bas-relief.

Sur une Sardoine du cabinet du Stosch on voit Psyché avec des aîles.

La déesse de la Victoire a toujours été représentée avec des aîles ; une seule médaille peut-être fait exception à cette règle générale.

Sur le coffre de Cypsélus (2), on voit les sœurs de Méduse aîlées, qui poursuivent Persée en volant après lui.

Les Gorgones ont été représentées avec le même attribut sur le bouclier d'Hercule.

Le génie de la Mort se voit aîlé sur un sarcophage de marbre, cité par Bellori (3) ; et ce génie, avec le Sommeil, ont le même attribut sur un autre sarcophage rapporté par Boissard, et sur une pierre sé-

---

(1) *Monumenti inediti*. c. IX.

(2) Voyez la *Dissertation* de M. Heyne *sur le coffre de Cypsélus*.

(3) Voyez la *Dissertation* de Lessing *sur la manière de représenter la Mort chez anciens*, insérée dans le *Recueil de pièces intéressantes*, t. II.

pulcrale au château de Saint-Ange à Rome (1).

Dans le nombre de ces exemples, j'ai passé sous silence ceux que tout le monde connoît; et, pour ne pas les multiplier sans nécessité, je me bornerai à en citer encore quelques-uns d'une espèce inférieure.

Les anciens donnèrent même ce symbole à des parties secondaires et simplement accessoires. C'est ainsi que sur le coffre de Cypsélus les chevaux de Pélops, attelés à un bige, sont aîlés; et le même sujet se retrouve sur le fronton du temple de Jupiter à Olympie.

Sur le troisième champ du cinquième côté de ce coffre, on voit également des aîles aux chevaux qui traînent le char sur lequel Thétis amène les armes que Vulcain a fabriquées pour son fils Achille; et comme ces chevaux appartiennent à une divinité, leurs aîles sont d'or.

---

(1) Je viens de citer des figures aîlées de la Mort et du Sommeil. On en trouve sur d'autres monumens anciens rapportés par Boissard, ainsi que dans les *Antiquités* de Montfaucon, qui a copié cet auteur.

Dans les anciens monumens de l'art on trouve même des chars aîles. Euripide en donne un de cette espèce au Soleil. Des médailles d'Eleusis offrent Cérès placée sur un pareil char, et Neptune en a un semblable.

La différence qu'on remarque dans l'emploi de cet attribut, consiste dans le changement de sa position locale, que l'artiste a peut-être fait ou d'après l'idée de la subordination établie entre les divinités mêmes, ou suivant que le cas l'exigeoit; comme, par exemple, pour augmenter l'idée de la vélocité; et, pour cet effet, on s'est servi de doubles aîles.

Les aîles ont été placées ordinairement aux épaules; cependant cette règle n'a pas été sans exception, puisque nous en trouvons qui sont attachées à d'autres parties du corps.

Minerve, par exemple, a chez les Etrusques non-seulement des aîles aux épaules, mais aussi aux pieds (1).

---

(1) Quelquefois aux pieds seulement, comme le prouve la figure de Saturne, rapportée par Montfaucon, *Pl. II;* peut-être pour indiquer par ces

D'autres divinités de ce peuple en ont seulement à la tête : de ce nombre sont l'Amour, Proserpine, les Furies, etc.

Les Phéniciens paroissent avoir imité de préférence les divinités aîlées des Egyptiens, qui leur attachoient des aîles aux hanches (1), lesquelles les couvroient jusqu'aux pieds, comme nous le voyons sur des médailles de l'île de Malthe.

Un groupe antique de marbre offre Persée avec le pétase et les talonnières de la manière que le porte le messager des dieux.

---

petites talonnières, non le tems en général, mais seulement une partie du tems, une année, par exemple.

(1) Au nombre des divinités dont les aîles sont attachées aux hanches, il faut ajouter encore Mithras, divinité des Perses, le symbole du soleil et du feu. Ce dieu a une double paire d'aîles : l'une est attachée aux épaules et s'élève verticalement ; l'autre se trouve plus bas sous les bras, et sa direction est inclinée vers la terre. Comme on le voit, ces aîles font allusion au cours du soleil. Montfaucon, p. 179, rapporte aussi un Abraxas de figure humaine avec quatre aîles au lieu des deux bras, et avec deux autres aîles placées aux hanches et écartées dans une direction horisontale.

Ces aîles ont été attachées en partie aux pieds, comme le prouve une figure de Mercure découverte à Herculanum ; ou bien elles étoient assujetties par des bandes qui passoient sur la poitrine ; quelquefois même, par le défaut de place, elles étoient supprimées, quoique les personnages eussent communément cet attribut. C'est ainsi qu'une cornaline du cabinet de Stosch offre une Lachesis sans aîles.

Mais quelle peut avoir été l'idée que l'artiste a voulu faire naître par ce symbole ? Quel a été le but particulier de l'idée générale qu'il a voulu rendre sensible par ce signe ?

Et quelle idée certaine et conforme à l'intention de l'artiste, le spectateur doit-il attacher à cet attribut symbolique ?

Pour répondre à cette triple question, il suffira de répéter ce que j'ai déja dit plus haut ; savoir : que l'artiste n'a voulu donner que l'idée de la vélocité. Le symbole parle par lui même ; mais pour ne rien laisser à désirer, je crois pouvoir fonder mon assertion sur les preuves suivantes :

1°. Le poëte devient le commentateur de l'artiste. Les aîles de la Divinité n'offrent à

l'esprit du premier que la cause active d'un mouvement rapide.

La Mort s'est offerte à la pensée du poëte telle que l'art l'a représentée. Pour l'un et l'autre, les aîles sont le symbole de la rapidité avec laquelle elle surprend ses victimes.

Mors, atris circumvolat alis.

HORAC.

Il en est de même du Sommeil.

Postque venit tacitus fuscis circumdatus alis
Somnus.....

TIBULLE.

L'artiste donne-t-il des aîles à la déesse de la Victoire, le poëte expliquera cette intention, soit par les suites de la victoire à l'égard des sentimens des hommes dont elle assure le bonheur par un gouvernement doux et bienfaisant, soit parce qu'elle est journalière, et qu'il est dangereux de se fier à elle avec trop de sécurité.

C'est à bon droit, dit *Latinus Paccatus* (1), que les poëtes et les peintres re-

(1) *In Panegyrico Theodosio Magno dicto.*

présentent la Victoire aîlée ; car les personnes favorisées par la Fortune ne marchent point, elles volent (2).

Que l'explication donnée par Homère des aîles du Tems, est claire et intelligible ! « La « vie fuit comme un songe. »

2°. Quelques-unes de ces divinités aîlées ne sont connues que par l'idée de la vélocité, que rien ne peut arrêter ; de sorte que non-seulement elles expliquent cet attribut par elles-mêmes, mais elles seroient méconnoissables sans lui.

Les exemples les plus frappans que nous ayons à ce sujet, sont certainement Saturne et les chevaux et chars aîlés, que nous avons cités plus haut.

3°. Souvent ce symbole est expliqué par une qualité analogue à l'idée (de vertu) personnifiée.

La Pudeur est représentée s'enfuyant au moyen de ses aîles. Qui ne reconnoît pas ici le caractère propre à la Pudeur ? Qui ne distingue pas cette vertu par les aîles déployées

---

(1) De-là vient que la Victoire est représentée quelquefois debout sur un globe comme la Fortune.

pour la fuite, et qui indiquent une de ses propriétés essentielles? Elle fuit, ou du moins, en supposant certaines situations, elle devoit fuir; cependant ce n'étoit que par le symbole des aîles que l'artiste pouvoit indiquer le degré d'extrême célérité avec lequel elle s'éloigne du péril.

4°. La situation propre, l'attitude locale, le genre de mouvement, ajoutent souvent à l'explication des images des êtres aîlés.

Cette Pudeur a certainement des aîles, non-seulement pour paroître fuir, mais pour pouvoir fuir, en effet, avec plus de célérité. Les chevaux du coffre de Cypsélus ont cet attribut pour indiquer la vélocité de leur course. Les sœurs de Méduse, représentées sur ce même ancien monument, poursuivant Persée, ne sont certainement figurées aîlées que pour indiquer qu'elles se livrent avec célérité à la poursuite de leur ennemi.

De cette manière, l'intention et le but du sujet en action doivent souvent expliquer le sens des aîles; et, sans contredit, ce cas existe dans la poursuite qu'inspire la vengeance ou dans le désir causé par l'amour.

Les aîles s'expliquent donc par elles-mêmes, lorsqu'elles sont les attributs d'un être qui, par sa nature et sa destination, ou par sa situation particulière et répétée, fuit et doit fuir avec rapidité.

Dans le premier cas, l'explication découle du caractère généralement connu de l'être; et dans le second, du but clair et intelligible de sa fuite.

5°. Enfin, on peut réunir toutes ces preuves en une seule conséquence, en quelque sorte, analogique.

S'il est démontré et certain que souvent les aîles ne peuvent signifier autre chose que la célérité, on peut croire qu'elles auront toujours cette signification, et que dans l'art elles ne seront, en général, que le symbole de cette qualité.

Elles ont cette signification quand elles sont attachées aux chars, et par conséquent aussi quand on les voit aux chevaux. Elles l'ont incontestablement de même chez les génies du Tems, du Sommeil, de la Mort, chez le Messager des dieux, chez l'Amour, etc., et probablement chez toutes les autres divinités.

Mais l'artiste n'eut pas seulement besoin d'aîles pour la représentation symbolique de la vélocité en général ; elles lui furent nécessaires encore sous un autre point de vue ; savoir : non-seulement pour représenter ses divinités vagantes dans l'air, mais aussi pour rendre sensible à l'œil ce mouvement des figures éthérées.

Les anciens ne représentèrent jamais sans aîles les figures qu'ils supposoient soutenues en l'air.

Un corps vagant de cette manière sans une cause visible qui empêche l'effet de sa pondération, est une disconvenance dont, suivant Lessing (1), on ne trouve pas un seul exemple dans les anciens ouvrages de l'art. Par cette raison, un corps vagant en l'air est soutenu par des aîles, ou il pose sur un nuage.

Cependant on ne trouve peut-être aucune trace dans l'antiquité de cette manière de se servir de nuages pour soutenir un corps ; les ouvrages des Etrusques du moins n'en offrent point d'exemple.

---

(1) Dans son *Laocoon.*

L'artiste du sanctuaire emprunta des anciens les aîles qu'il donna à ses représentations de la Divinité; il en eut besoin pour la même fin, et principalement pour l'expression symbolique de la célérité.

Cela paroît en partie d'une manière plus manifeste encore par la position particulière des aîles des Séraphins.

Il est évident qu'à cet égard les Israëlites imitèrent les Egyptiens.

Je le prouve par les mêmes raisons dont je me suis servi pour démontrer que les Phéniciens imitèrent les Egyptiens dans l'apposition et le placement local des aîles.

Les Egyptiens les placèrent aux hanches; et de-là, en descendant jusqu'aux pieds, elles couvroient de leur ombre la partie inférieure du corps. C'est précisément de la même manière qu'Isaïe (1), dans ses visions, apperçoit un Séraphin; seulement il lui donne, sans nécessité, une seconde paire d'aîles placée au dos pour qu'il puisse voler, et une troisième paire qui, par leur position, servoient à couvrir son visage; pro-

(1) Isaïe, v. 6.

bablement pour indiquer la distance infinie qu'il y avoit entre la Divinité et lui.

Les animaux monstrueux et mal groupés, que l'imagination échauffée d'Ezéchiël lui offrit en songe, ont aussi des aîles de ce genre (1).

Cet attribut a donc servi à l'artiste du sanctuaire pour le même effet qu'il avoit servi aux artistes anciens; mais le poëte sacré, en le prêtant à la Divinité, y attacha des idées différentes de celles des poëtes et des artistes grecs. Les aîles servent à l'artiste qui traite des sujets sacrés à réveiller l'idée de la célérité, ou à expliquer la suspension des corps qui vaguent dans l'air.

Mais tant qu'elles existent seulement dans l'idée du poëte (2), elles ne sont autre chose que le symbole d'une ombre mystérieuse, d'une protection particulière, de la présence de la Divinité ou de sa toute puissance et de

---

(1) Ezéchiël, v. 1.

(2) Il n'est question ici que du poëte sacré; le profane ou l'idolâtre attacha aux aîles la même idée que l'artiste.

sa bonté, dont la créature ressent les ineffables dons.

David donne, par la pensée, de semblables aîles à son Dieu : c'est à leur ombre qu'il trouve protection, repos et sûreté ; et il déclare heureux celui qui met toute sa confiance dans leur ombre bienfaisante (1).

D'après la manière de voir des premiers chrétiens, qui aimoient à personnifier les idées, on fit aussi vaguer le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe au-dessus du Christ, lors de son baptême dans le Jourdain (2).

A la vérité, l'artiste eut ici besoin de ce secours matériel, puisqu'il avoit à représenter un corps vagant dans l'air, qu'il ne pouvoit y faire soutenir sans cela.

Mais l'historien et le poëte n'attachèrent certainement à cette colombe d'autre idée que celle de l'ombre mystérieuse et de la proximité de la Divinité.

---

(1) *Pseaumes* 17, 8 ; 36, 8 ; 80, 2 ; 63, 8 ; 91, 4.

(2) L'artiste, en traitant le sujet de la création, fait vaguer de la même manière, au-dessus de l'eau, l'esprit de Dieu ; c'est-à-dire, l'idée personnifiée de la Toute-Puissance.

Nous retrouvons ce symbole dans l'annonciation de la Vierge, lorsque l'ange lui dit : « Le Saint-Esprit planera sur toi, et la puis« sance de l'Eternel te couvrira de son om« bre. » Le peintre s'attache au sens littéral de ces paroles, lorsque, dans un tableau de la salutation de l'ange, il fait entrer le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, contre toutes les règles de la vérité, du goût et de l'unité de tems.

Tous les peintres ont suivi ce genre de représentation en traitant le sujet de la Pentecôte.

J'ai lieu de croire qu'en donnant aux chérubins placés sur l'arche d'alliance des aîles tournées en dedans, on a eu égard aux idées et aux représentations que je viens de développer (1).

Les chérubins en regard étendoient et dirigeoient leurs aîles en avant, pour couvrir l'arche de leur ombre (2).

L'ordonnance particulière et locale des aî-

---

(1) Michaëlis, dans son ouvrage *Sur le droit de Moïse*, les prend pour une espèce de sphinx.

(2) Liv. II, Moïse 25

les n'indique-t-elle pas qu'on a eu en vue cette ombre mystérieuse qui sert au poëte de symbole de la proximité de la Divinité, de son activité, de sa protection et de ses bienfaits particuliers ?

Et c'est-là précisément l'idée que l'homme pieux attache aux chérubins, aux anges, en un mot, aux aîles, quand, ami du langage figuré, il se plait à personnifier ses idées.

Lorsqu'il dit : « Seigneur, permets que « pendant cette nuit tes anges entourent ma « couche ! » Ou bien : « Couvre-moi des aîles « de tes chérubins ! » etc. ; ce symbole ne signifie pour lui que protection, bénédiction et bonté toute-puissante.

Je crois que, pour mettre cette représentation symbolique dans tout son jour, il faut se servir de cette belle image, avec laquelle le Christ rend sensible sa sollicitude et son amour tendre et protecteur : « O Jéru- « salem ! combien de fois n'ai-je pas voulu « réunir tes enfans comme une poule qui ras- « semble ses poussins sous ses aîles (1). »

---

(1) Saint-Mathieu, 23, v. 37. Une image presque semblable se trouve liv. V, Moïse 32, v. 11.

Qui ne voit pas que la poule n'est employée ici qu'à cause de ses aîles? que le Sauveur s'en sert dans le même sens que le poëte sacré, lorsque celui-ci ne les attribuoit pas à la Divinité en réalité, mais seulement en imagination? que le Christ veut seulement expliquer ses sentimens par une image, et qu'il y réussit parfaitement, puisque le troisième terme de la comparaison est un objet si généralement connu?

Il me semble que de ces réflexions, on peut tirer la conséquence, que dans le champ de l'histoire sainte il existe une grande différence entre le poëte et l'artiste, entre des aîles purement idéales et des aîles réelles, et des divinités aîlées; que souvent le poëte attache à cet attribut, qu'il donne à sa divinité, toute autre chose que ce que l'artiste peut et doit y attacher; que leur but, dans l'emploi de cet attribut, est différent, et qu'il n'est pas toujours permis à l'artiste d'imiter le poëte, ni de rendre sensible et de personnifier la propriété particulière de son idée; parce qu'il diroit souvent autre chose que ce que l'autre a voulu exprimer ou indiquer.

L'artiste prétend seulement réveiller par les aîles l'idée de la vélocité.

Le poëte, en laissant prendre l'essor à son imagination, peut s'en faire une idée aussi grande qu'il veut : loin d'avoir, à cet effet, besoin d'aîles, il peut s'élancer dans la vaste carrière des comparaisons, dont l'artiste ne peut faire aucun usage ; et qui sont souvent mieux appropriées et plus frappantes, parce qu'elles renferment en elles-mêmes une idée de célérité supérieure à celle que les aîles indiquent. De-là vient que le poëte compare sa divinité, par rapport à la célérité de ses mouvemens et à leur durée, avec les vents, avec les éclairs, même avec la rapidité de la pensée ; et, sans contredit, de pareilles comparaisons sont plus heureuses que celle des aîles.

Je le répète donc, on trouve dans l'Ecriture-Sainte la Divinité aîlée par le même motif qui a engagé les anciens à représenter leurs dieux avec cet attribut dans les monumens de l'art ; et l'artiste moderne donne des aîles aux anges par la même raison qui a déterminé l'artiste ancien à les donner à ses divinités.

Les anciens, ainsi que je l'ai remarqué plus haut, personnifioient les idées abstraites de leurs divinités; et l'artiste moderne ne personnifie dans ses anges que les idées de la toute-puissance, de la providence, de la présence de Dieu.

Si la propriété particulière de l'idée générale personnifiée par l'artiste ancien, fut la célérité, soit à raison de l'effet, soit par rapport à sa durée; il choisit les aîles comme le signe caractéristique de cette propriété. L'artiste du sanctuaire traite de même ses anges : par les aîles qu'il leur donne il n'a d'autre but que d'exciter l'idée de leur vélocité ou d'expliquer celle-ci selon les cas où il les emploie.

Mais nous avons vu que les anciens firent aussi usage des aîles pour empêcher l'effet de la pondération sur les corps qu'ils faisoient vaguer dans l'air, pour expliquer ce phénomène à l'œil du spectateur et faire disparoître les invraisemblances d'un effet contraire aux loix de la nature. L'artiste moderne se trouve souvent dans le cas de recourir au même moyen à l'égard des anges. Dans nombre d'actions et de missions, ces êtres céles-

tes se présentent vagant dans l'air, quoiqu'à mon avis, dans tous ces cas, un groupe de nuages rendroit à l'artiste le même service qu'une paire d'aîles; par cette manière de représenter ses anges ils ne perdroient rien de leur nature, et cela feroit plus d'honneur à son goût.

En général, les aîles sont d'une nécessité aussi peu absolue à l'égard des anges, qu'elles l'étoient à l'égard des divinités du paganisme; car, 1°. l'ange ne vague pas toujours en l'air suivant le but ou la nature de son action; 2°. il n'est pas caractérisé exclusivement par la célérité (1), et en le représentant il ne s'agit pas toujours de rappeler au souvenir du spectateur l'idée de cette célérité; enfin, 3°. il est aussi très-souvent reconnoissable sans aîles, soit par sa perfection objective, ou par la beauté particulière de ses formes, soit

---

(1) Le caractère que l'Ecriture-Sainte leur donne est celui de la sagesse, de la prudence, de la sainteté, de la puissance, etc. La propriété particulière de l'idée générale personnifiée en lui, consiste aussi dans les modifications individuelles de sa vertu et de ses sentimens.

par sa position locale, ou par les propriétés de son action, ou par l'expression du sentiment dont il est affecté, etc.

Michel-Ange, par exemple, n'a pas donné des aîles aux anges de son admirable tableau du jugement dernier (1).

Richardson, qui a analysé la composition et l'ordonnance de ce tableau, lui reproche cet oubli; mais à tort selon moi. Ici les anges n'avoient pas besoin d'aîles pour être reconnoissables, et il n'étoit pas nécessaire d'indiquer l'idée abstraite de leur vélocité.

L'artiste ancien ne donnoit, en général, des aîles à ses divinités que lorsqu'il étoit

---

(1) Marsy dit de ce tableau :

. . . . . *Horruit aspectu pietas, vestigia torsit*
Religio, ingenuus deflexit lumina candor,
Et pudor aversos texit velamine vultus, etc.

Cependant Pierre Arretin convient, dans une lettre à Michel-Ange, dont Richardson a conservé des fragmens : « Qu'en regardant ce tableau il n'a jamais « pu retenir ses larmes. » Tant il est vrai que les hommes varient souvent dans le jugement qu'ils portent sur la même chose.

obligé de les caractériser par leur célérité et d'en réveiller par conséquent l'idée dans l'esprit du spectateur (1). L'artiste moderne n'est pas aussi sage, car il donne cet attribut indistinctement aux anges, même dans les cas où ils n'en ont pas besoin. Je vais prouver cette assertion par quelques exemples.

1°. *L'ange armé de l'épée flamboyante, chassant nos premiers parens du paradis.* Liv. I, Moïse 3.

Il n'a pas besoin d'aîles pour être reçonnoissable : cet événement connu est trop unique en son genre pour qu'il ne s'explique pas par lui-même.

Et si cet ange est porté sur un nuage (ce

(1) Ceci explique, à mon avis, les aîles attachées avec des liens : elles l'étoient de la sorte, parce que la divinité n'en avoit besoin que pour un tems, et par cette circonstance l'idée de la vélocité devenoit passagère. L'action de les attacher faisoit penser au tems où le dieu ne s'en servoit plus ; à moins peut-être que ce ne fut-là un signe des différens degrés de vélocité propres aux divinités.

qui seroit très-convenable dans le cas dont nous parlons), les aîles sont superflues.

D'ailleurs, la célérité avec laquelle Adam et Eve fuient du paradis, ne peut être aussi grande qu'elle devroit l'être pour que les aîles données à l'ange servissent seulement pour faire naître l'idée de sa vélocité (1).

2°. *L'ange qui découvre une source à Agar.* Liv. I, Moïse 21.

L'ange vague en l'air en s'entretenant avec Agar; l'artiste peut donc lui donner des aîles.

3°. *L'ange qui assiste au sacrifice d'Isaac.* Liv. I, Moïse 22.

Cet ange, pendant quelque tems, parle avec Abraham; l'artiste doit par conséquent le représenter en repos, soit en le soutenant

---

(1) Encore une fois, je prends les anges tels que l'artiste les emploie : ainsi je ne distingue pas, par des preuves exégétiques, ce qu'un ange signifie ou peut signifier dans telle ou telle situation, et si l'artiste a raison de ne personnifier par des anges que des idées abstraites.

en l'air au moyen des aîles, soit en le plaçant sur un groupe de nuages. Nous l'exhortons à préférer ce dernier moyen ; il répond davantage à la solemnité de toute la scène, et il lui fournira l'occasion de distribuer dans son tableau de certaines masses d'ombre, qui, par la manière dont il pourra l'éclairer, lui imprimera cet air de grandeur et de mystère qui convient véritablement à cet événement solemnel (1).

4°. *Jacob voit en songe une échelle de la terre au ciel, par laquelle les anges montent et descendent.* Liv. I, Moïse 28.

Les aîles ne seroient pas absolument né-

---

(1) Suivant le liv. I, Moïse 18, l'artiste fait presque toujours apparoître trois anges à Abraham ; mais il y est seulement question d'hommes : et supposé que ce soient des anges, ils n'ont pas besoin pour cela d'aîles, vu qu'ils sont simplement debout ou en marche. Ainsi, une expression symbolique de leur célérité ne seroit pas ici à sa place.

Jacob lutte (en songe) avec un homme (liv. I, Moïse 32); l'artiste en fait souvent très-arbitrairement un ange, comme le théologien à tête exaltée le prend pour le Christ lui-même.

cessaires ici, puisque les anges sont portés par l'échelle; mais comme elle est d'une longueur immense, il se trouve dans leur descente une célérité que cet attribut seul peut expliquer; car ils n'en ont pas besoin pour être reconnoissables. Au reste, comme ce sujet n'est qu'un songe, il ne devroit pas être traité par l'artiste.

5°. *L'ange exterminateur qui tue tous les premiers nés en Egypte.* Liv. II, Moïse 12.

L'artiste fera très-bien de personnifier ici l'idée de la toute-puissance, et de mettre un ange à la place de la Divinité; parce qu'il n'a que ce moyen pour expliquer non-seulement toute l'action, mais pour la rendre également sensible; si toutefois les règles du goût permettent de l'offrir aux yeux.

L'artiste ne fera pas moins bien de donner des aîles à l'ange, parce qu'il s'agit ici de réveiller dans l'esprit l'idée de vélocité, et d'expliquer par elle la grandeur et la rapidité de cet événement. En un mot, la vélocité est ici la propriété particulière de l'idée géné-

rale ; par conséquent elle doit être exprimée.

6°. *Balaam avec son ânesse.* Liv. IV, Moïse 22.

L'ange, pour être reconnoissable, n'a pas besoin d'aîles ; il l'est déja par l'événement qui est généralement connu.

Les aîles, comme symbole du mouvement, seroient superflues ici, parce que l'histoire sainte représente l'ange seulement debout ou marchant à terre. D'ailleurs, Balaam n'a pas reconnu l'ange ; ce qui auroit dû cependant avoir lieu s'il avoit eu des aîles.

7°. *Dans l'histoire de Gédéon* (liv. VI, des Juges) *l'ange disparoît à la vérité : elle offre donc un moment où il se sert de ses aîles ; mais ce moment n'est pas fait pour être rendu par l'art ; car l'action de s'envoler diroit infiniment moins que ce que l'historien veut dire à l'esprit par l'image de la disparition.*

Par cette raison, je supprimerois également les aîles dans le cours de cet événement ;

car, par cet attribut, l'ange n'explique pas une action, qui d'ailleurs a si peu de caractère et d'individualité ; d'ailleurs, il reste dans une attitude tranquille pendant toute cette histoire.

8°. *L'ange exterminateur dans le camp des Assyriens.*

Ici la puissance est unie à la célérité : l'artiste explique la première par ses effets, et la seconde par son symbole ; c'est-à-dire, par les aîles. L'ange doit donc avoir cet attribut.

9°. *Tobie accompagné d'un ange.* TOBIE 6.

Les aîles seroient ici contre la vérité ; car Tobie ne prend pas son compagnon pour un ange, qui d'ailleurs s'est donné lui même pour être le fils d'Ananias, et garde cet incognito pendant tout le voyage. D'ailleurs, cet attribut réveilleroit l'idée d'une célérité étrangère à la nature de l'action, puisque les deux voyageurs vont à pied.

Il se pourroit que cet événement ne seroit pas reconnu, si l'artiste ne distinguoit pas

l'ange par les aîles, ou s'il ne lioit pas l'action à l'apparition du poisson; mais, selon moi, c'est cette apparition seule qui peut le rendre reconnoissable, en lui donnant son caractère propre.

Du reste, l'ange, privé même d'aîles, peut être indiqué par sa beauté idéale, en opposition à la figure de Tobie, qui ne doit pas s'élever au-dessus de celle de l'homme.

Peut-être aussi que, de tous les événemens auxquels des anges ont eu part, celui-ci est le seul qui n'acquiert pas un plus grand intérêt par la facilité d'y reconnoître le principal acteur; parce que le spectateur ne parviendra probablement jamais à faire abstraction de sa représentation matérielle, pour ne s'attacher qu'à l'idée du fabuleux.

10°. *Les anges annonçant la naissance du Sauveur aux bergers.*

C'est à bon droit que l'artiste leur donnera des aîles; car ils vaguent dans l'air, et une cause visible doit empêcher l'effet de la gravitation des corps.

11°. *L'ange qui reconforte le Christ souffrant dans le jardin des oliviers.*

L'ange n'a pas besoin d'aîles pour être reconnoissable ; car cet événement unique le désigne par lui-même.

A la rigueur les aîles pourroient être employées ici comme symbole de la vîtesse ; car toute ame sensible doit désirer que celui qui souffre pour notre cause, soit consolé et protégé promptement.

Cependant l'artiste fera mieux de placer l'ange sur des nuages, car sa présence est déja décidée ; et, à proprement parler, il vague seulement en l'air. D'ailleurs, les nuages groupés avec art tempéreront les parties éclairées, et répandront sur l'ensemble du tableau une teinte mystérieuse et solennelle, par des masses d'ombre savamment distribuées.

12°. *L'ange de l'annonciation.*

Les artistes cherchent ordinairement à donner à la figure de la Vierge l'idéal d'une beauté surnaturelle ; de sorte qu'il leur de-

vient difficile de caractériser l'ange par des formes plus parfaites, et de saisir la ligne exacte d'une dégradation nécessaire.

Je ne le blâmerai donc point s'il lui donne des aîles, parce qu'il ne peut le représenter qu'à l'instant de son arrivée, et qu'après une courte apparition l'ange en a besoin pour disparoître ; d'autant plus, qu'en traitant des sujets tirés de l'Ecriture-Sainte, l'artiste ne peut faire usage des aîles attachées au corps par des liens dont les anciens se servoient dans la représentation de plusieurs de leurs divinités.

Le chevalier Mengs (dont les écrits sur la théorie de la peinture sont connus) (1) a donné à l'ange, dans un tableau de ce genre, des aîles de cigne si monstrueuses que je ne saurois lui pardonner cette négligence, non plus que l'idée de le faire accompagner par trois autres anges plus jeunes ; ce qui est incompatible avec la vraisemblance et avec le caractère du sujet.

---

(1) J'en ai donné une traduction françoise en deux vol. *in*-4°.

(*Note de l'éditeur.*)

13°. *Les anges du jugement dernier, ainsi que ceux qui, après la tentation de satan dans le désert, approchent du Sauveur pour l'adorer, le servir et lui présenter de la nourriture, sont si reconnoissables par leurs actions, leurs mouvemens, leur expression et par la perfection de leurs formes, qu'ils n'ont pas besoin d'être désignés par le symbole de la célérité.*

Dans ces cas donc, et dans d'autres où les mêmes circonstances les caractérisent, l'artiste n'a aucun motif pour leur donner des aîles.

Je vais terminer cette dissertation par l'application de quelques-unes des réflexions qu'elle contient, au choix des sujets et à l'ordonnance des plafonds modernes.

Les sujets qu'on veut traiter dans les plafonds ne devroient être pris, à la rigueur, que de ce qui se passe au-dessus de nous, et qui par-là ne répugne pas aux loix de la vraisemblance. Du Fresnoy, dans son *Poë-*

me sur la peinture (1), ne veut pas qu'on prenne des choses qui arrivent au dessus de nous, comme, par exemple, des météores, des nuages, des vents, des tonnerres, etc., pour être exécutés dans les lambris; et moins encore les sujets qui nous environnent ou qui se passent sous nos pieds, tels que les eaux, les enfers, etc., pour être employés dans les plafonds. Il proscrit également tous les objets massifs, comme les chars, les chevaux, etc., qui, en paroissant tomber doivent naturellement nous alarmer toutes les fois que l'effet de leur pesanteur spécifique n'est pas détruit par des causes apparentes.

La position locale des objets étant déja par elle-même favorable ou nuisible à l'illusion, le bon goût n'avouera que les sujets suivans pour être exécutés en plafonds:

1°. De simples météores, comme des nua-

(1) Il dit, v. 225:

Non vicina pedum tabulata, excelsa tonantis
Astra domus depicta gerent, nubesque notosque;
Nec mare depressum laquearia summa vel orcum;
Marmoreamque feret cannis vaga pergula molem:
Congrua sed propriâ semper statione locentur.

ges, des orages, des arcs-en-ciel, le lever ou le coucher du soleil, etc. Dans tous ces cas, l'artiste, en peignant seulement un ciel, trouvera cependant l'occasion de faire preuve de talent par le coloris, par la distribution savante de la lumière et des ombres, par des masses de nuages savamment groupées, et par des reflets artistement distribués.

2°. Des sujets pris de la mythologie, où des divinités aîlées peuvent être employées; car par le secours des aîles on peut justifier l'emploi de ces sortes d'êtres personnifiés dans un plafond; parce que l'effet de la pesanteur est détruit par elles, en même tems qu'elles expliquent la position locale. De ce genre sont l'Aurore avec les Heures, l'enlèvement de Ganymède par Jupiter, l'assemblée des dieux assis sur des nuages, etc.

3°. Ou, enfin, des anges (1). Cependant

---

(1) Volkmann (*De la peinture et de la sculpture à Rome*, t. I, p. 367) est en partie de mon sentiment à l'égard du choix des sujets pour les plafonds; voici ce qu'il dit :

« A Saint-Barthelemi, ancienne église des Jésui-« tes, il y a des superbes peintures d'architecture,

je dois avouer que si l'artiste se bornoit à exécuter sur le plafond simplement un ciel peuplé d'anges, l'action qu'il leur donneroit

---

« dont la perspective est si naturelle que l'œil trompé « ne peut pas distinguer si le plafond est plane ou « voûté. Ces sortes de peintures, quoique fort com« munes, n'en sont pas moins contraires à la raison. « Les morceaux d'architecture ne conviennent pas « aux plafonds, qui demandent seulement des sujets « relatifs au ciel; par exemple, des gloires formées « de groupes d'anges, etc. D'ailleurs, ce genre de « peinture a l'inconvénient de ne produire de l'effet « que sous un seul point de vue; par-tout ailleurs « l'illusion cesse où l'édifice paroît vouloir s'écrou« ler. Mais ici le peintre a commis une faute de « plus, car il a négligé de lier l'ordre d'architecture « qu'il y a peint avec l'architecture véritable; dis« sonnance qui blesse l'œil du spectateur. »

Volkmann trouve donc que des sujets d'architecture exécutés dans les plafonds sont contre nature; et il avoue cependant qu'on peut y porter l'illusion au point que l'œil croit voir des coupoles réelles. Mais qui a jamais trouvé celles-ci contre nature? et les coupoles peintes peuvent-elles l'être, quand leur illusion est parfaite? S'il m'observe « que cet effet « n'a lieu que sous un seul point de vue; » je lui répondrai qu'il en est de même de tout autre plafond

seroit peut-être trop uniforme, qu'il en résulteroit par conséquent une monotonie désagréable.

---

peint quel qu'en soit le sujet, et que les décorations d'architecture peintes doivent être regardées du point de vue le plus favorable, qui est toujours le centre de l'édifice. Je conviens que des plafonds de ce genre ne sont pas par-tout à leur place, et qu'ils ne peuvent paroître naturels, lorsqu'en contradiction avec l'architecture réelle du salon ou de l'église, ils offrent des colonnes ou des masses trop lourdes, qui, en paroissant s'écrouler, doivent nécessairement exciter un sentiment désagréable dans l'ame du spectateur.

FIN DU DEUXIÈME ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES PIÈCES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE DES PIÈCES.

TABLE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

A.

B.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

V.

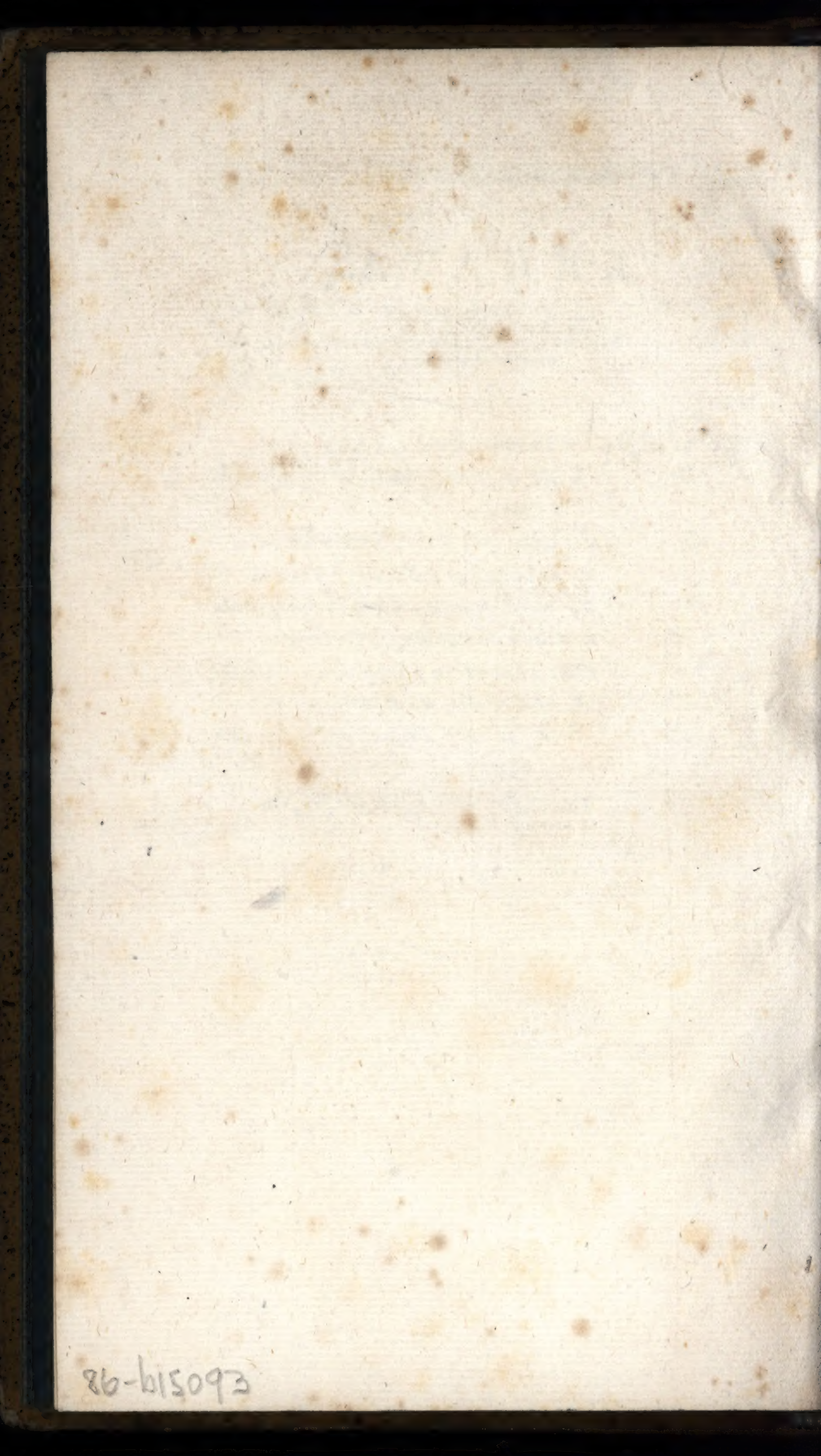
W.

Y.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATA.

Page 71 *ligne*	7 formé; *lisez* formée.
87	3 *de la note*, initiale ; *lisez* initiales.
161	*dernière* adorante ; *lisez* odorante.
184	21 quartrains ; *lisez* quatrains.
261	23 habillement ; *lisez* habilement.
288	*dernière* fourmie ; *lisez* fourmi.
303	note *Dissertion ;* lisez *Dissertation.*
316	9 consignés ; *lisez* consignées.
323	5 de la note *Succssus* ; lisez *Secessus.*
441	10 employées ; *lisez* employés.


86-615093